Walter Benjamin, escritor revolucionario

Susan Buck-Morss

Walter Benjamin, escritor revolucionario

interzona

Buck-Morss, Susan
Walter Benjamin, escritor revolucionario. - 1a ed. - Buenos Aires : Interzona Editora, 2005.
304 p.; 22x16 cm. (Interzona ensayos)

Traducido por: Mariano López Seoane

ISBN 987-1180-18-7

1. Ensayo Estadounidense I. López Seoane, Mariano, trad. II. Título
CDD 814

Interzona Ensayos

Diseño: Trineo Comunicación
Foto de tapa: © Deutsches Historisches Museum de Berlín

Interzona agradece a las librerías Norte y Gambito de alfil, de la Ciudad de Buenos Aires.

ISBN: 987-1180-18-7

Impreso en septiembre de 2005

Nota preliminar

La presente edición reúne seis artículos que Susan Buck-Morss escribió entre 1981 y 1995, y constituye un recorrido genealógico por la producción crítica de la autora centrada en la obra de Walter Benjamin.

"Walter Benjamin, escritor revolucionario" apareció en *New Left Review* en dos partes: en el número 128, de julio/agosto de 1981, y en el número 129, de septiembre/octubre de 1981. Este trabajo, escrito antes de la publicación en alemán del *Libro de los Pasajes*, realizada por Rolf Tiedemann, es la primera aproximación de Buck-Morss a la obra de Benjamin.

"El *Libro de los Pasajes* de Benjamin: redimiendo la cultura de masas para la revolución" apareció en el número 29 de *New German Critique*, "The Origins of Mass Culture: The Case of Imperial Germany (1871-1918)", en primavera-verano de 1983. "El *flâneur*, el hombre-sandwich y la puta: las políticas del vagabundeo" fue publicado en el número 39 de *New German Critique*, en el segundo número especial sobre Walter Benjamin, en otoño de 1986. Estos ensayos retoman los problemas teóricos e históricos planteados en el primero, a partir de la lectura del *Libro de los Pasajes*, publicado por primera vez en 1982. Ambos contienen *in nuce* lo que habría de ser el trabajo más reconocido de Buck-Morss sobre el legado de Walter Benjamin, *Dialéctica de la mirada*, en el que reconstruye, sin estabilizarlo, el libro central y al mismo tiempo inexistente de Benjamin. En estos ensayos previos, las intuiciones de Buck-Morss, sus formulaciones teóricas, los rastros de la elaboración, del trabajo del pensamiento enfrentado con los materiales, muestran el *backstage* de la construcción de una lectura rigurosa y a contrapelo.

El último artículo de esta serie, posterior a *Dialéctica de la mirada*, apareció en el número 62 de la revista *October*, en otoño de 1992. Se trata de "Estética y *anestésica*: una reconsideración sobre el ensayo de la obra de arte", un trabajo en el que la autora procede benjaminianamente para reponer las condiciones históricas que le dan sentido pleno al famoso ensayo sobre las transformaciones de la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. (Este artículo de Buck-Morss se publicó con anterioridad en español en el número 25 de la colección La balsa de la Medusa.)
Los dos artículos restantes son una muestra del rumbo que tomó el trabajo de Buck-Morss después de sus intervenciones sobre Benjamin. "La ciudad como mundo de ensueño y catástrofe", aparecido en el número 73 de *October*, en el verano de 1995, presenta una historia crítica de las ciudades modernas, escrita sobre las ruinas oníricas de los proyectos estéticos y políticos del Este y el Oeste. "Imaginando el capital: la economía política en exhibición" apareció en el número 21 de *Critical Inquiry*, en el invierno de 1995. La autora focaliza allí sus destrezas críticas en el discurso de la economía política; la impronta benjaminiana en este ensayo aparece no tanto en el vocabulario crítico como en las reflexiones sobre las representaciones visuales que acompañan y fundamentan los razonamientos de los economistas.

Walter Benjamin, escritor revolucionario

Primera parte

Las obras de Walter Benjamin han sobrevivido en oposición a la corriente intelectual oficial en la que la historia se ha deslizado: el racismo que lo forzó a exiliarse en los años treinta y el fascismo que desembocó en una guerra mundial en medio de la cual se quitaría la vida, y, desde entonces, el liberalismo democrático, que al legitimar el capitalismo impide la realización de la democracia, y el marxismo burocratizado, que tan a menudo ha abandonado el objetivo de una sociedad más humana. Benjamin fue un escritor revolucionario en el sentido mesiánico-utópico del término, una rareza en un tiempo en que la cultura occidental ha sido persistentemente hostil a los movimientos revolucionarios, tanto exteriores como interiores. El hecho de que sus obras hayan sobrevivido se debió en primer lugar a los esfuerzos de amigos a los que Benjamin confió manuscritos para su resguardo, particularmente Gershom Scholem,[1] estudioso de la Cábala y amigo cercano, cuya correspondencia de décadas con Benjamin proporcionó la documentación para un reciente estudio biográfico; Gretel Karplus, que

1. Gershom Scholem, *Walter Benjamin: Die Geschichte einer Freundschaft*, Frankfurt am Main, 1975 [trad. esp.: *Walter Benjamin. Historia de una amistad*, Barcelona, Ediciones Península, 1987]. Ver también *Walter Benjamin Gershom Scholem Briefwechsel, 1933-40*, Frankfurt am Main, 1980. [Cuando ha sido posible y cuando no se han producido contradicciones de sentido, las obras de Benjamin y de otros autores han sido citadas y referidas según las ediciones en español. Caso contrario, se ha traducido del inglés la versión utilizada o realizada por la autora, conservando las referencias del original. N. del T.]

estaba cerca de Benjamin en los tempranos años en Berlín, previos al exilio; y su esposo, Theodor W. Adorno, cuya obra se vio fuertemente influenciada por la de Benjamin.[2] Karplus y Adorno recopilaron y editaron una edición de los ensayos de Benjamin en dos volúmenes que fueron publicados póstumamente, en los años cincuenta.[3] Una edición alemana de las obras completas de Benjamin está ahora en proceso de producción,[4] un proyecto instigado por Scholem y Adorno (antes de su muerte en 1969), pero llevado a cabo por estudiantes de Adorno: Rolf Tiedemann y Herman Schweppenhäuser, como editores generales; Hella Tiedemann-Bartels y Tillman Rexroth, como editores de volúmenes particulares. Cuatro de los seis volúmenes planeados han aparecido. En 1982 aparecerá el quinto, el manuscrito inédito del *Passagenarbeit* (El Proyecto de los Pasajes), un estudio materialista histórico del París decimonónico, que hubiera sido la obra más importante de Benjamin. Los editores actuales, ahora adultos de cuarenta años, eran niños cuando Benjamin murió. Nacieron ciudadanos del estado nazi. El mundo de su infancia era un mundo en guerra, y su socialización intelectual se dio en un contexto de ruptura cultural. Herederos del fascismo, rechazaron esta ascendencia intelectual y se convirtieron en estudiantes de aquellos que se habían exiliado como parias y traidores. Su primera exposición a la obra de Benjamin se dio bajo esta luz. A fines de los sesenta, la luz que iluminaba los textos de Benjamin emanaba de una fuente diferente: un movimiento estudiantil revolucionario internacional que parecía estar bañando al mundo entero en claridad. Se trataba de un resplandor extraño, en Kodak-color, lívido e impasible, pero era sólo una cuestión de tiempo hasta que los fusibles se quemaran. En la tiniebla intelectual que reina desde entonces, no ha aparecido ningún búho de Minerva indicando que el espíritu universal se haya vuelto más sabio.

El primer volumen de las obras completas de Benjamin se publicó en 1972. La tarea de los editores ha sido laboriosa y meticulosa. Se ha convertido

2. Ver Susan Buck-Morss, *Origen de la dialéctica negativa: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el instituto de Frankfurt*, México, Siglo Veintiuno Editores, 1981.

3. Walter Benjamin, *Schriften*, dos volúmenes, ed. Theodor Adorno y Gretel Adorno, Frankfurt am Main, 1955.

4. Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, seis volúmenes, ed. Rolf Tiedemann y Herman Schweppenhäuser, Frankfurt am Main, 1972. En adelante, *G. S.*

en la tarea de una vida, su legado para la siguiente generación. Los volúmenes I y II abarcan unas mil páginas, más de un tercio de las cuales son notas del editor. La edición ha implicado una refuncionalización del aparato filológico tradicional, basada en un método en el cual convergen intereses filológicos y políticos. En vez de presentar la gestación histórica de los textos como un proceso teleológico en el cual el producto finalizado aparece como monumento inmortal, esterilizado contra la historia, los editores abren los accesos a los textos permitiendo que la historia los penetre. A través de copiosas citas de la correspondencia de Benjamin, las notas del editor vuelven visible el contexto económico e histórico, personal y social, en que los textos fueron escritos. La exposición filológica del temprano material escrito a máquina, los manuscritos, borradores y fragmentos relacionados, son presentados en una estructura de láminas, todas cargadas con la misma autoridad, de tal manera que los textos pueden verse como una figura tridimensional. Esto permite al estudioso de Benjamin hacer un corte en cualquier punto de la figura y leer el interior así revelado como diagrama técnico. Alienta la libertad de interpretación y atenúa el fetichismo de los "Grandes Libros". Irónicamente, mientras el carácter innovador de esta edición es inherentemente democrático, ha provocado a su vez el ensanchamiento de los volúmenes al punto de convertirlos en un lujo: cada volumen llega fácilmente a valer más de cien marcos alemanes. Los costos crecientes de la producción de libros han impedido que las notas del editor lleguen a los lectores ingleses en una serie de traducciones por lo demás excelentes, de hecho, sobresalientes.[5]

5. *Charles Baudelaire: a Lyric Poet in the Era of High Capitalism*, traducido por Harry Zohn, NLB, Londres, 1973; *One Way Street and Other Writings*, con introducción de Susan Sontag y traducción de Edmund Jephcott y Kingsley Shorter, NLB, Londres, 1979; *The Origin of German Tragic Drama*, con introducción de George Steiner y traducción de John Osborne, NLB, Londres, 1977; *Understanding Brecht*, con introducción de Stanley Mitchell y traducción de Anna Bostock, NLB, Londres, 1973. Dos ediciones han aparecido en los Estados Unidos: *Illuminations*, con introducción de Hannah Arendt y traducción de Harry Zohn, Nueva York, 1969 (la cual, como las traducciones más tempranas, no tuvo acceso a las notas del editor en alemán y, consecuentemente, resulta algo más débil) y *Reflections: Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings*, con introducción de Peter Demetz y traducción de Edmund Jephcott, Nueva York, 1979 (el cual contiene

La floreciente bibliografía secundaria sobre Benjamin,[6] generada por y para el establishment académico que lo rechazaba en los años veinte, demuestra que su obra se ha hecho respetable. Mientras que los cientistas sociales no lo han encontrado demasiado valioso, se ha convertido en un favorito en el campo de la crítica literaria. Sus escritos crípticos y cargados de imágenes se prestan fácilmente a los métodos postestructuralistas de lectura, donde los textos, arrancados de la historia concreta que les da origen, parecen permitir una serie ilimitada de glosas interpretativas, entre las cuales se elige la más "interesante" de acuerdo con el clima académico del momento. Es sorprendente que el impulso revolucionario

---

algunas de las traducciones presentes en *One Way Street*). [Las ediciones en lengua inglesa que la autora menciona cuentan con nuevas incorporaciones, que no existían cuando este artículo se publicó por primera vez. Se destacan la publicación en inglés del *Libro de los Pasajes* (*The Arcades Project*, trad. de Howard Eiland y Kevin McLaughlin, preparada sobre la base de la edición alemana de Rolf Tiedemann, Cambridge, The Belknap Press of Harvard University Press, 1999) y una muy reciente edición en cuatro volúmenes de obras escogidas de Benjamin (*Selected Writings*, vol. 1, 2, 3 y 4, ed. Marcus Bullock y Michael W. Jennings, Cambridge, The Belknap Press of Harvard University Press, 1996). Los lectores de habla española no han tenido acceso a tantas ni a tan sobresalientes traducciones de la obra de Walter Benjamin. He aquí una lista de las ediciones más destacadas: *Ensayos escogidos*, versión en español de H. A. Murena, Buenos Aires, Editorial Sur, 1967; *Discursos interrumpidos*, trad. de Jesús Aguirre, Madrid, Taurus, 1973; *Iluminaciones I, II, III y IV*, trad. de Jesús Aguirre y Roberto Blatt, Madrid, Taurus, 1980; *Infancia en Berlín hacia 1900*, trad. de Klaus Wagner, Madrid, Alfaguara, 1982; *Dirección única*, trad. de Juan. J. del Solar y Mercedes Allendesalazar, Madrid, Alfaguara, 1987; *El concepto de crítica de arte en el romaticismo alemán*, trad. de J. F. Yvars y Vicente Jarque, Barcelona, Península, 1988; *Diario de Moscú*, trad. de la edición inglesa de Gary Smith, de Marisa Delgado, Madrid, Taurus, 1990; *El origen del drama barroco alemán*, Madrid, Taurus, 1990; *Cuadros de un pensamiento*, selección de artículos a cargo de Adriana Mancini, trad. de Susana Mayer, Buenos Aires, Ediciones Imago Mundi, 1992; *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*, traducción, introducción y notas de Pablo Oyarzún Robles, Santiago de Chile, ARCIS-LOM, 1995, selección de fragmentos del *Libro de los Pasajes*. Recientemente vio la luz la edición española del *Passagen-Werk: Libro de los pasajes*, Madrid, Akal, 2005. N. del T.]

6. Ver Gary Smith, "Walter Benjamin: A Bibliography of Secondary Literature", *New German Critique* (Número especial Walter Benjamin), 17, primavera de 1979, pp. 189-208. Un importante artículo que ha aparecido posteriormente es el de Timothy Bahti, "History as Rhetorical Enactment: Walter Benjamin's Theses 'On the Concept of History'", *Diacritics*, septiembre de 1979, pp. 2-17.

de la escritura de Benjamin haya despertado tan poco interés en estos círculos.[7] Este impulso sólo sobrevive en tanto anacronismo; casi como arcaísmo exquisito. Si en los años sesenta las controversias giraban en torno a sus posiciones políticas,[8] ahora se refieren a sus conexiones con otras "grandes" figuras de la literatura y la filosofía. Benjamin no se habría sorprendido.

I. Crítica cultural y pedagogía materialista

El "cortejo triunfal"

Si he hablado en detalle sobre la manera en que las obras de Benjamin han sido transmitidas, se debe a que el modo en que se heredan los objetos culturales no debe sernos indiferente. Por el contrario, se trata de un problema central en lo que toca a estas obras y sus interpretaciones. Mirando el pasado desde 1981, la mirada cae primero en el último de los escritos de Benjamin, "Sobre el concepto de historia". Escrito en forma de tesis filosóficas, y conocido como "Tesis de filosofía de la historia", fue pensado como introducción metodológica al Libro de los Pasajes, que fue, a su vez, la mirada retrospectiva que Benjamin posó sobre una era histórica previa. Ahora nos instruye para la lectura de su propia obra. El problema cognitivo que ésta plantea aparece de manera diáfana en las Tesis, y es explícitamente político. Si, como Marx propuso, las ideas dominantes han sido siempre las ideas de la clase dominante, y si éstas conspiran contra los oprimidos como ideología, ¿cuál debe ser la posición del materialista histórico a la hora de evaluar e interpretar los "tesoros" culturales que constituyen la herencia intelectual? "Ya que los bienes culturales que abarca con la mirada tienen todos y cada uno un origen que él no podrá contemplar sin horror. Deben su existencia no sólo a los esfuerzos de los grandes genios que los han creado, sino también a la servidumbre de sus contemporáneos.

7. Ver Vera Schwartz, "The domestication of Walter Benjamin: Admirers Flee from History into Melancholia", *Bennington Review*, abril de 1979, pp. 7-11.

8. Ver el debate sobre Benjamin en *Alternativ*, 57/58 y 59/60, 1967-69.

Jamás se da un documento de cultura sin que lo sea a la vez de la barbarie. E igual que él mismo no está libre de barbarie, tampoco lo está el proceso de transmisión en el que pasa de uno a otro."[9]

La concepción burguesa de la historia de la cultura hizo aparecer el proceso de transmisión, en el cual los dominadores "pasan sobre los que también hoy yacen en tierra", como un "cortejo triunfal".[10] Benjamin concluye: "El materialista histórico se distancia de él en la medida de lo posible. Considera cometido suyo pasarle a la historia el cepillo a contrapelo".[11] Ésta es una imagen vívida. ¿Pero cuán precisamente puede iluminar y guiar la práctica de la historia cultural? Muchos de los argumentos de las Tesis habían sido expresados en un lenguaje más prosaico e históricamente concreto en un importante artículo, "Historia y coleccionismo: Eduard Fuchs", escrito para la publicación del Instituto de Frankfurt en 1937 y considerado "sin lugar a dudas una de las obras más significativas de los últimos años de Benjamin".[12] Allí Benjamin sostenía que la socialdemocracia cometía un serio error teórico antes de la Primera Guerra, error que fue en gran parte responsable de la cooptación del movimiento obrero y del fracaso de la revolución alemana de 1918. La socialdemocracia tenía una consigna: "Saber es Poder". "Pero no llegó a penetrar su doble sentido. Opinaba que el mismo saber, que corroboraba el dominio de la burguesía sobre el proletariado, capacitaría a éste para liberarse de dicho dominio. En realidad se trataba de un saber sin acceso a la praxis e incapaz de enseñar al proletariado en cuanto clase acerca de su situación; esto es, que era inocuo para sus opresores. Lo cual resulta especialmente válido para el saber de las ciencias del espíritu. Estaba lejos de la economía; las transformaciones de ésta ni le alcanzaban siquiera."[13]

La historia de la clase obrera, entonces, había demostrado que los requerimientos políticos del "conocimiento" (esto es, conocimiento que pudiera

9. Walter Benjamin, *Discursos interrumpidos*, p. 182. [Existe otra versión en español de las "Tesis" en Walter Benjamin, *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*, traducción, introducción y notas de Pablo Oyarzún Robles, Santiago de Chile, ARCIS-LOM, 1995. N. del T.]

10. Ibid., p. 181.

11. Ibid., p. 182.

12. *G. S.*, II:3, p. 1355.

13. "Historia y coleccionismo: Eduard Fuchs", en *Discursos interrumpidos*, p. 97.

ser peligroso para el opresor) eran de naturaleza doble. Debía, por un lado, educar al proletariado "sobre su situación de clase" y, por otro lado, poseer una conexión motivacional con la acción política, una "salida a la praxis". Cabe preguntarse si los propios escritos teóricos de Marx sobre historia y economía satisfacían esos requerimientos. ¿Era suficiente que los trabajadores leyeran el *Manifiesto Comunista* y *Salario, precio y beneficio*? El problema que planteaba Benjamin era que los propios escritos de Marx no eran inmunes a las distorsiones de la herencia cultural. Instruir a los trabajadores sobre la fuente de beneficios que constituía el plusvalor de su propia productividad podía producir conciencia de clase sin producir una conciencia revolucionaria, una praxis sindical sin una praxis revolucionaria. Más aún, en manos de la socialdemocracia, la enseñanza de una teoría de la historia basada en la lucha de clases era incluso menos confiable: "Nada ha corrompido tanto a los obreros alemanes como la opinión de que están nadando con la corriente".[14] La teoría del progreso histórico en su versión evolucionista llevó al revisionismo parlamentario y, en su forma ortodoxa, a una percepción ilusoria de la inevitabilidad de la revolución. Además, las victorias del fascismo en los años veinte y treinta volvieron insostenible la fe teleológica en el curso de la historia.[15]

En breve, uno podía (y de hecho, en el cambio de siglo, tanto los marxistas ortodoxos como los revisionistas lo hicieron) describir la realidad utilizando la teoría de Marx, sin verse movido a una acción revolucionaria para transformar esa realidad. Cuando Benjamin (sonando muy similar a Gramsci) comentó: "Sólo unos pocos se percataron entonces de cuántas cosas dependían de hecho de la labor cultural materialista",[16] fue precisamente para criticar la separación neokantiana y positivista de

14. *Discursos interrumpidos*, p. 184.

15. Benjamin apuntó la "necesidad de una teoría de la historia desde la cual pueda ser enfocado el fascismo", así como la necesidad de concebir la historia como "catástrofe" sin descartar enteramente el motivo del progreso característico de Marx. (Ver Walter Benjamin, "Apuntes sobre el concepto de historia", en *La dialéctica en suspenso*, p. 95.) [Se trata de la única traducción al español de las notas y versiones que corresponden al conjunto de trabajos realizados por Benjamin a propósito de las "Tesis" y de sus distintos estadios y variantes de elaboración. Tiedemann y Schweppenhäuser los reproducen bajo el título de "paralipómena" en G. S., I:3, pp. 1228-1252. N. del T.]

16. "Historia y coleccionismo: Eduard Fuchs", en *Discursos interrumpidos*, p. 97.

conocimiento teórico y praxis política que caracterizaba a gran parte de la tradición intelectual marxista. (Tampoco, podría añadirse, la versión hegelianizada que Lukács hizo de Marx ofrecía lo que se necesitaba: no era probable que saber que uno era el "sujeto-objeto de la historia"[17] inspirara resistencia en las barricadas. Las personas no sacrifican sus vidas por eslóganes filosóficos.)

Los sueños de la humanidad

Marx pensaba que la misión histórica del proletariado era cumplir los sueños utópicos de la humanidad. Pero esos sueños estaban expresados en el arte, la poesía y la religión, precisamente aquellos "tesoros" culturales que estaban en manos de los opresores. Allí residía el problema, pero la teoría de la superestructura de Marx no era la adecuada para lidiar con él.[18] Benjamin intentó desarrollar un método de investigación cultural que superara esa dificultad. Es importante dejar en claro que Benjamin no estaba simplemente tratando de continuar la obra de Mehring, Fuchs y otros en la construcción de un nuevo abordaje disciplinario a la sociología del arte, uno que pensara la cultura desde un "punto de vista" marxista. Lejos de creer que se trataba de un estudio superestructural de valor secundario, consideraba que la historia cultural debía erguirse en el centro de la educación de clase. La meta revolucionaria era nada menos que una ruptura mesiánica con el pasado: la "liberación de la humanidad".[19] Dado que el progreso hacia esa meta no era automático en la historia, una "educación materialista", que pudiera desarrollar una conciencia revolucionaria, se tornaba crucial: todo dependía de ella.

En sus notas sobre Baudelaire –quien, como poeta principal de la era del capitalismo tardío, iba a aparecer extensamente en el Proyecto de los

17. Ver George Lukács, *Historia y conciencia de clase*, Madrid, Grijalbo, 1969.
18. Benjamin escribió: "Es bien sabido que jamás se dejó ir Marx tanto como sobre la concepción que debe tenerse de la relación de la superestructura para con la infraestructura", "Historia y coleccionismo: Eduard Fuchs", en *Discursos interrumpidos*, p. 112.
19. *G. S.*, I:3, p. 1167.

Pasajes–, Benjamin anticipó la crítica de que este escritor burgués no tenía *nada* de valor revolucionario para decirle a la generación presente, y la rechazó: "Es una ilusión propia del marxismo vulgar pensar que uno es capaz de determinar la función social de productos mentales o materiales considerando las circunstancias y los portadores de su transmisión histórica... ¿Qué es lo que se pronuncia en contra de confrontar el objeto de estudio, el poeta Baudelaire, con la sociedad de hoy de manera sumaria, y respondiendo la pregunta qué (...) tendría él entonces para decir a sus cuadros progresistas, en respuesta a una compilación de sus obras; sin (...) proceder a la pregunta de si él tiene algo que decirles en absoluto? En verdad, algo importante se pronuncia contra esta interrogación acrítica... el hecho de que somos instruidos en la lectura de Baudelaire precisamente a través de la sociedad burguesa, y, de hecho, no a través de sus elementos más progresistas".[20]

En la época burguesa, la transmisión histórica de cultura se desarrollaba como si sus objetos fueran mercancías para ser vendidas y poseídas, más que experimentadas. Todo valor potencialmente revolucionario permanecía latente. "La cultura parece entonces algo cosificado. Su historia no sería nada más que el poso formado por momentos memorables a los que no ha rozado en la conciencia de los hombres ninguna experiencia auténtica, esto es política."[21] El propósito de la educación materialista era otorgar a la clase revolucionaria la fuerza para sacudir esos "tesoros [culturales] amontonados en las espaldas de la humanidad (...) y tenerlos de este modo en las manos".[22]

Imágenes dialécticas

Implícita en las obras de Benjamin está una detallada y consistente teoría de la educación materialista que haría posible esa rearticulación de la cultura, de ideología a arma revolucionaria. Esta teoría implicaba la

20. Ibíd., p. 1166. Las elipsis entre paréntesis indican frases tachadas en el original.
21. "Historia y coleccionismo: Eduard Fuchs", en *Discursos interrumpidos*, p. 102.
22. Ibíd., p. 102.

transformación de las "mercancías" culturales en lo que él llamaba "imágenes dialécticas". El procedimiento constaba de dos etapas. La primera era destructiva: la preservación de los objetos culturales del olvido por parte del aparato histórico y literario burgués tenía como costo el sacrificio de su valor de uso revolucionario. Así como la revolución política exigía el quiebre del aparato estatal burgués, de la misma manera el aparato cultural tenía que ser destruido. Particularmente, la esquematización burguesa de la historia como *continuum* necesitaba ser "barrida por la dialéctica".[23] Tal como lo había advertido Engels, era necesario dejar de concebir las ideas y las formas culturales que las encarnaban como desarrollándose progresivamente desde una etapa temprana que era "superada" en el sentido de una "victoria del pensamiento (...) en general y para siempre".[24] Benjamin sostenía que el orden temporal de sucesión no formaba una secuencia causal, de hecho, que no formaba secuencia significativa alguna. Así, el materialista histórico "dejará de desgranar la sucesión de datos como un rosario entre sus dedos".[25] Este imperativo cognitivo anticipaba el imperativo político: la conciencia de que las clases revolucionarias estaban "haciendo saltar el *continuum* de la historia" era un rasgo "característico" de su conciencia histórica "en el momento de su acción".[26] La historia empírica verificó lo siguiente: "Cuando llegó el anochecer del primer día de lucha (en la Revolución de Julio), ocurrió que en varios sitios de París, independiente y simultáneamente, se disparó sobre los relojes de las torres".[27]

La codificación cultural burguesa debía ser destruida, pero no sólo eso. El momento destructivo de la dialéctica, no dejar intacto ni uno de los aparatos culturales, debía violar todas las esquematizaciones binarias por medio de las cuales se había valorizado la cultura burguesa. La distinción entre "alta" y "baja" cultura, por ejemplo, no tenía sentido para la interpretación revolucionaria, dado que mientras ninguno de los dos niveles era directamente útil para la lucha revolucionaria, ambos podían ser redimidos. Benjamin sostenía que "el problema entero de la *popularización de la ciencia*" no podía ser resuelto "mientras se siguiese pensando el objeto de esa labor cultural como *público* en lugar de como clase".[28] Y mientras que el arte popular se hacía valioso para la educación materialista sólo cuando estaba mediado por una conciencia de clase, el arte que despreciaba el consumo de masas podía desempeñar una función revolucionaria a pesar de sus intenciones. Benjamin pensaba a Baudelaire como "agente secreto", descontento con su clase y su función social de dominio: "La persona que lo confronta con su clase obtiene más de él que aquella que, desde un punto de vista proletario, lo desestima por carente de interés".[29]

La categorización del conocimiento en disciplinas separadas también carecía de valor. Estas disciplinas no tenían una "autosuficiencia hermética". La estética no podía estar separada de la historia de la tecnología, ni la economía de la poesía.[30] Por otro lado, ninguna clase de objetos tenía un valor cognitivo preeminente. La revelación podía ser encendida tanto por libros infantiles, muebles, luces de gas, caricaturas políticas, fotografías, catálogos de viajes, gestos, fisonomías y modas, como por tratados filosóficos y sucesos históricos. Los propios textos de Benjamin yuxtaponían esos elementos de un modo que transgredía todos los límites convencionales de las taxonomías mentales y materiales, y en el proceso, conectaba extremos de la escala que negaban la concepción de un espacio homogéneo. Benjamin no sólo echó por la borda las categorías kantianas coherentes y contiguas de espacio, tiempo y causalidad; también se deshizo de las convenciones discursivas en el ordenamiento estructural de su argumentación verbal. Escribía en aforismos. Su pensamiento "se despliega" a través de su asombrosa yuxtaposición, antes que a través de un tren de conexiones lógicas. Ni el contenido ni la forma del orden de cosas burgués

23. Ibíd. Cf. en las "Tesis": el materialista histórico "sigue siendo dueño de sus fuerzas: es lo suficientemente hombre para hacer saltar el *continuum* de la historia", *Discursos interrumpidos*, p. 189.

24. Engels, carta a Mehring, 14 de julio de 1893, citada en "Historia y coleccionismo: Eduard Fuchs", en *Discursos interrumpidos*, p. 90.

25. Benjamin, *Discursos interrumpidos*, p. 191.

26. Ibíd., p. 188.

27. Ibíd., p. 189.

28. Ibíd., p. 96.

29. *G. S.*, I:3, p. 1167.

30. Benjamin consideraba la "modificación del mirar artístico" necesariamente conectada con "las transformaciones económicas y técnicas en la producción", *Discursos interrumpidos*, p. 106.

iban a permanecer intactos en la guerra de demolición emprendida por Benjamin. Pero fue la plataforma conceptual la que fue destruida, no los elementos materiales. Cuando éstos fueron "volados del *continuum* de la historia", liberados de las estructuras codificantes que los atrapaban, se hizo necesario recapturarlos en una nueva red cognitiva antes de que desaparecieran por completo en la historia. Allí residía el momento constructivo de la dialéctica. Los elementos de las culturas pasadas eran rescatados y redimidos, reunidos en novedosas "constelaciones" que se conectaban con el presente en tanto "imágenes dialécticas". "No es así que lo pretérito arroje su luz sobre lo presente o lo presente sobre lo pasado, sino que imagen (dialéctica) es aquella en la cual comparecen en una constelación el pretérito con el presente."[31]

El historiador radical de la cultura

Benjamin dejó instrucciones específicas para la construcción de imágenes dialécticas. Hacían un cortocircuito sobre el aparato histórico-literario burgués y establecían una conexión directa con una tradición *dis*continua. Si toda continuidad histórica era "la de los dominadores",[32] esta otra tradición estaba compuesta por los momentos de revuelta contra esa continuidad. Las imágenes dialécticas eran el modo de transmitir la cultura pasada, de manera que iluminara la posibilidad revolucionaria del presente. "(...) esa consideración de la historia que tiene derecho a llamarse dialéctica (...) [debe] hacerse consciente de la constelación crítica en la que dicho fragmento del pasado se encuentra precisamente con el presente."[33]

Los fragmentos históricos eran estudiados como el origen de la "exacta tarea dialéctica que [al presente] le incumbe resolver".[34] Este punto de origen, por supuesto, no debía ser comprendido en un sentido progresivo o causal. Cuando Benjamin describió las imágenes como "el grupo

31. *La dialéctica en suspenso*, p. 92.
32. Ibíd., p. 90.
33. *Discursos interrumpidos*, p. 91.
34. Ibíd., p. 104.

contado de hilos que representan la trama de un pasado en el tejido del presente",[35] no quiso implicar que esta trama creara un "nexo causal": "Es más bien un nexo dialéctico, y hay hilos que pueden estar perdidos durante siglos y que el actual decurso de la historia vuelve a coger de súbito y como inadvertidamente".[36] Las siluetas formadas cuando el presente reconoció al pasado en un sentido revolucionario "como cometido suyo"[37] no se articularon en un todo coherente. La inevitable multiplicidad de la historia era similar a la multiplicidad del lenguaje. El lenguaje universal sólo había existido en el Paraíso, antes de la Caída. La historia universal requería la restauración del Paraíso en la forma de una transformación revolucionaria de la sociedad: "(S)ólo para la humanidad redimida se ha hecho su pasado citable en cada uno de sus momentos".[38] Hasta entonces: "La historia universal, en el sentido de hoy, sigue siendo sólo una suerte de esperanto".[39]

Los objetos culturales no eran inmortales. Lo que duraba en la historia no era su imagen eterna, como los apologetas históricos de los dominantes habrían querido. En cambio, tenían una "sobrevida" sólo cuando sus pulsaciones eran "perceptibles hasta en el presente".[40] Los objetos culturales estaban sujetos al deterioro histórico. Su pulso vital podía hacerse más débil; su poder de iluminación no estaba garantizado.[41] Así, "(...) el conocimiento en el instante histórico es siempre el conocimiento de un instante".[42] Percibir esta conexión entre pasado y presente requería de una habilidad mimética: "La percepción de una (similitud) está en cada caso atada a un flash iluminador. Pasa apresurada, y tal vez vaya a ser recuperada, pero en realidad no puede ser retenida como otras percepciones. Se ofrece a sí misma al ojo humano tan fugazmente y al pasar como una constelación de

35. Ibíd.
36. Ibíd.
37. *Discursos interrumpidos*, p. 182.
38. Ibíd., p. 179.
39. *La dialéctica en suspenso*, p. 81 (de nuevo en p. 90).
40. *Discursos interrumpidos*, p. 92.
41. "'La verdad no se nos escapará'; esta frase, que procede de Gottfried Keller, designa el lugar preciso en que el materialismo histórico atraviesa la imagen del pasado que amenaza desaparecer con cada presente que no se reconozca mentado en ella", *Discursos interrumpidos*, p. 255.
42. *La dialéctica en suspenso*, p. 77.

estrellas. La percepción de similitudes aparece así atada a un instante".[43] La tarea del historiador revolucionario de la cultura consistía en percibir esta constelación instantánea y capturarla en una imagen verbal. Benjamin describió ese momento cognitivo como "dialéctica parada".[44] "No sólo el movimiento de las ideas, sino que también su detención forma parte del pensamiento. Cuando éste se para de pronto en una constelación saturada de tensiones, le propina a ésta un golpe por el cual cristaliza en mónada."[45]

Como no había nada de lógicamente necesario en el progreso cultural, la percepción de imágenes dialécticas era una revelación que siempre aparecía junto con un *shock* de sorpresa.[46] La gran dificultad para percibirlas se debía al hecho de que el pasado tenía que ser descubierto por el presente de una manera que nunca era la esperada, porque ese presente no podía haber sido predicho. Más que confiar en el poder de revelación de los Grandes Libros y de la tradición intelectual establecida, Benjamin encontró documentación en textos que habían sido descuidados. Precisamente en tanto historiador *revolucionario* mostraba características de coleccionista y de anticuario, revolviendo estantes en viejas librerías, pujando en subastas por volúmenes que nadie quería, desenterrando polvorientos tomos en la Bibliothèque Nationale, despertándolos de la muerte. O, cuando estudiaba libros famosos, era para iluminar lo que se escondía en las esquinas y rincones de esos textos, allí donde los autores no esperaban que se posara la mirada de los lectores. La propia biblioteca de Benjamin reflejaba el proceso de ordenamiento a partir del cual eran construidas las constelaciones. Scholem recordaba: "Aquellas grandes obras que significaban algo para él se hallaban barrocamente agrupadas con los escritos más raros y llamativos, aquellos por los que tanto su amor de anticuario como de filósofo no se sentían en absoluto menos atraídos".[47]

43. *G. S.*, II:1, pp. 206-7.

44. *Poesía y capitalismo*, p. 185. [En la traducción ya mencionada, Pablo Oyarzún Robles elige el sintagma "dialéctica en suspenso" para traducir el mismo concepto, que se adecua más a la traducción al inglés con la que trabaja Buck-Morss. N. del T.]

45. *Discursos interrumpidos*, p. 190.

46. *Discursos interrumpidos*, p. 110.

47. Gershom Scholem, "Walter Benjamin", en *Walter Benjamin y su ángel*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1998, p. 12.

Una vez que la autoridad de la tradición establecida era rechazada, cómo podía uno saber que había visto "la verdadera imagen del pasado";[48] particularmente cuando "(...) la verdad (...) se niega a quedarse tranquila y sonreír ante el objetivo de la escritura cuando nosostros nos acomodamos bajo el paño negro".[49] Apareciendo en fragmentos y en lugares olvidados, la verdad hablaba desde los textos sólo a través de susurros. Benjamin lo llamó "estar a la escucha de la tradición": "Esa escucha es esforzada sobre todo porque hasta quien escucha sólo llega lo menos claro. No hay una doctrina que aprender, ni un saber que pudiera conservarse. Lo que se quiere atrapar al vuelo, no es algo determinado para un oído".[50]

La sensibilidad, más aún, la amabilidad que tal escucha de la tradición demandaba, eran rasgos que constituían el polo opuesto de aquellos demandados por el momento destructivo en el que se demolía el aparato conceptual burgués. El carácter destructivo "hace sitio"; su sola actividad era "despejar", hacer "escombros de lo existente".[51] Pero el carácter constructivo redimía el pasado al devolverle el habla. Benjamin describió el momento constructivo con imágenes como las del tejido, las de la restauración del Paraíso,[52] o incluso las de la regeneración orgánica de la naturaleza: "El material histórico, arado por la dialéctica marxista" se hubiese convertido en "un suelo en el que brotase la semilla que arrojara en él el presente";[53] y otra vez en las "Tesis": "Igual que flores que tornan al sol su corola, así se empeña lo que ha sido, por virtud de un secreto heliotropismo, en volverse hacia *el* sol que se levanta en el cielo de la historia. El materialista histórico tiene que entender esta modificación, la más imperceptible de todas".[54]

48. *Discursos interrumpidos*, p. 180.

49. *Dirección única*, Madrid, Alfaguara, 1987, p. 85.

50. "Dos Iluminaciones sobre Kafka", en *Imaginación y sociedad*, p. 206. [La tradución al inglés utilizada por Buck-Morss le otorga un sentido distinto a esta última expresión: "Las cosas que quieren ser atrapadas cuando pasan volando, no son para cualquier oído". N. del T.]

51. Walter Benjamin, "El carácter destructivo", en *Discursos interrumpidos*, pp. 159-161.

52. "Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los humanos", en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*, pp. 59-74.

53. *Discursos interrumpidos*, p. 96.

54. *Discursos interrumpidos*, p. 179.

El presente como posibilidad revolucionaria

Lo que salvaba a este impulso restaurador del conservadorismo era que el "presente" que se superponía al pasado no era el presente empírico, el estado dado de las cosas. Por el contrario, era el "tiempo-ahora" mesiánico (*Jetzt-Zeit*),[55] que debe ser entendido en el sentido secular y colectivo de acción revolucionaria: el presente era el momento de constante posibilidad revolucionaria. En *Dirección única* Benjamin aclaró la conexión entre tales imágenes y la praxis revolucionaria: "Sólo la imagen representada mantiene vivo el deseo. Al contacto con la simple palabra, éste puede, en cambio, prender con fuerza para luego seguir ardiendo como fuego de brasa. No hay deseo íntegro sin representación figurativa exacta. No hay representación sin inervación".[56] Por supuesto, el deseo que importaba para Benjamin era el deseo colectivo de la clase revolucionaria, y el hecho de que las imágenes que podían motivarlo brotaran de la historia pasada "(...) es sólo en apariencia una contradicción: la Revolución Francesa se remontó por sobre el abismo de dos milenios hasta la república romana".[57] Las imágenes dialécticas, que no podían ser formadas sin el concurso del pasado, transformaban el modo en que el pasado era heredado.

La motivación revolucionaria se creaba entonces mirando hacia atrás. La interpretación de Benjamin del legado hegeliano en la teoría de Marx trata precisamente ese problema: no fue la teoría de Marx la que le permitió al proletariado apropiarse de la herencia del idealismo alemán. Por el contrario, la situación histórica real del proletariado, su "posición decisiva en el proceso de producción mismo",[58] hizo posible la radical relectura de Hegel que operó Marx. Fue la imagen del proletariado como agente revolucionario la que permitió una re-visión de la teoría de Hegel y no al revés. En las imágenes

55. Ibíd., p. 190. "Ya que cada segundo era en él la pequeña puerta por la que podía entrar el Mesías", ibíd., p. 191.

56. *Dirección única*, p. 57. [La traducción inglesa citada por Buck-Morss es ligeramente distinta: donde en español se lee "deseo" y "representación", la versión inglesa habla de "voluntad" e "imaginación". N. del T.]

57. *La dialéctica en suspenso*, p. 84.

58. C. Korn (*Die Neue Zeit*, 1908), citado por Benjamin en "Historia y coleccionismo: Eduard Fuchs", *Discursos interrumpidos*, p. 98.

dialécticas de Benjamin, el presente como momento de oportunidad revolucionaria aparece como el "horizonte"[59] de la historia pasada, actuando como estrella polar para la reunión de sus fragmentos. Sin él, las posibles reconstrucciones del pasado serían infinitas y arbitrarias. Así, el presente le otorgaba al materialista histórico la perspectiva correcta y lo ayudaba a no perderse. Esto es importante porque separa el método de Benjamin del historicismo que también interpreta el pasado a la luz del presente, pero postulando un presente *dado* en vez de un presente revolucionario. Benjamin criticaba las historias culturales e intelectuales pensadas "para *incitar*, para *ofrecer cambios*, para *interesar*".[60] El fracaso en distinguir entre el presente en tanto algo dado y el presente como posibilidad revolucionaria, privaba a la práctica histórica de densidad política. El argumento según el cual determinadas interpretaciones de la historia pasada o determinadas lecturas de textos pasados debían preferirse a otras, no porque fueran más cercanas a la verdad (mesiánica) sino por ser más "interesantes" dentro del contexto intelectual del presente-dado, constituía a lo sumo un criterio estético, que prometía placer desde una distancia contemplativa. El juicio de Benjamin sobre esta actitud era abrupto e inequívoco: aquellos que podían disfrutar de la cultura tal como era transmitida en el presente lo hacían entrando en empatía con los opresores.[61] Desde el punto del presente-dado, el pasado aparecía como la fuente de los orígenes, que explicaba ese presente. O también, la historia pasada era leída como el límite que ponía en relieve la época presente, dando pruebas de su singularidad. Esta historia era cómoda y complaciente: uno se sentía tentado de hundirse en el pasado como si se tratara de un sillón. Se opacaba así una visión revolucionaria del presente en la que éste era el linde de un futuro radicalmente diferente.

La crítica es relevante también para los historicistas de nuestro tiempo que, irónicamente, al interpretar a Benjamin practican precisamente aquello contra lo que Benjamin predicaba. Incluso las interpretaciones "deconstructivistas",[62] que están conscientemente basadas en una epistemología

59. *G. S.*, I:3, p. 983.

60. *Discursos interrumpidos*, p. 97.

61. "(...) al plantear la cuestión de con quién entra en empatía el historiador historicista. La respuesta es innegable que reza así: con el vencedor", *Discursos interrumpidos*, p. 181.

62. Ver la interpretación que Carol Jacobs hace de Benjamin en *The Dissimulating Harmony*, Baltimore, 1978. Irving Wohlfarth, uno de los intérpretes más astutos

que dice ser a la vez antiideológica y políticamente radical, no pueden llevar a un punto de detención lo que se experimenta como una continua inquietud del significado, porque no hay ninguna imagen del momento presente de posibilidad revolucionaria que detenga el pensamiento. En ausencia de este "horizonte", los deconstructivistas "descentran" los textos como una serie de actos individualistas y anarquistas. El cambio parece eterno, incluso cuando la sociedad permanece estática. El gesto revolucionario de la deconstrucción (la forma de interpretación cultural de moda en nuestro propio presente-dado) se reduce así a la pura novedad de las interpretaciones: moda disfrazada de política. En contraste, la decisión de Benjamin de presentar las ideas como imágenes dialécticas antes que como conceptos, no era ni estética ni arbitraria sino claramente política. Su teoría de las imágenes dialécticas, haciendo caso omiso de si estaba expresada en términos teológicos, metafísicos o marxistas, estaba consistentemente empapada de política revolucionaria. Benjamin siempre estuvo atento a su horizonte, y sus intérpretes harían bien en seguir sus pasos. Sin el fulgor constante del presente, uno se arriesga a quedar encandilado por los relámpagos de los escritos de Benjamin y a volverse ciego al horizonte.

II. El proyecto de los "Pasajes"

Ser capaz de percibir el pasado de modo de volver visible el presente como instante revolucionario era la tarea central de una educación materialista. La historia del movimiento socialdemócrata mostraba que la teoría económica de Marx les había dado a los trabajadores las armas para entender su explotación, pero no la fuerza de voluntad para superarla. Esa fuerza se alimentaba de imágenes de la historia pasada. Proveerlas era la forma más

de Benjamin, en su lectura crítica del libro de Jacobs reconoce que la distinción entre el método de Benjamin y el de los deconstructivistas es esencialmente política; que para Benjamin la "captura violenta del presente (...) tiene la estructura de la praxis revolucionaria". Pero cuando traza las raíces proustianas de la concepción de Benjamin, si bien reconoce que el sujeto de dicha praxis es "la clase oprimida", Wohlfarth tiende a separar el momento de la acción de la historia concreta y a eternizarlo en una "fórmula para la revolución permanente" ("Walter Benjamin's 'Image of Interpretation'", *New German Critique*, 17, p. 94).

legítima –y quizás la única– que podía tomar el compromiso intelectual con la revolución proletaria. Benjamin criticaba como romántica "la vieja y fatal confusión –tal vez haya comenzado con Rousseau– que glorifica la simplicidad de la vida de aquellos que están bajo servidumbre";[63] condenaba los intentos de los escritores burgueses de retratar la vida de la clase trabajadora, por considerar que constituían "(...) sólo un intento de corto alcance y mayormente insalubre de escapar de la abstracción idealista y de tocar la carne de la realidad de cerca, más de cerca en verdad que nunca antes".[64] Él sostenía en cambio que "En realidad, se trata mucho menos de hacer al artista de procedencia burguesa maestro del 'arte proletario', que de ponerlo en función, aun a costa de su efectividad artística, en los lugares importantes de ese ámbito de imágenes (dialécticas)".[65]

Éste era el argumento de Benjamin precisamente en el momento en que estaba concibiendo su obra más importante, el Proyecto de los Pasajes, que a su muerte dejó inconclusa. Hasta la publicación de este manuscrito en el próximo volumen de las obras completas de Benjamin, será imposible hablar con seguridad de ese enorme proyecto (las anotaciones a máquina llegan a varios miles de páginas). Por otro lado, los fragmentos y artículos relacionados que se basan en material recolectado para el proyecto, no son siempre explícitos en sus inferencias teóricas.[66] Sin embargo es inconcebible que Benjamin no se haya al menos propuesto que esta historia cultural de París en el siglo XIX realizara lo que él consideraba la tarea del intelectual políticamente comprometido. Como precondición de una eventual interpretación de ese proyecto, entonces, sería relevante hacerse dos preguntas: ¿en qué esferas de imágenes del siglo XIX se especializó Benjamin?, y ¿cómo se conectaban los elementos que allí descubrió con su propio presente en tanto imágenes dialécticas de una oportunidad revolucionaria?

63. *G. S.*, II:2, p. 787.
64. Ibíd.
65. "El Surrealismo", en Walter Benjamin, *Imaginación y sociedad*, Madrid, Taurus, 1998, p. 61.
66. Estos artículos dispararon el ahora famoso debate entre Benjamin y Adorno, llevado adelante en su correspondencia de los años treinta, en el cual Adorno criticó a Benjamin por violar sus propias premisas teóricas. (Ver Buck-Morss, *El origen de la dialéctica negativa*, Capítulos 10 y 11. Una parte significativa de su correspondencia vinculada a ese debate aparece en Theodor W. Adorno y Walter Benjamin, *Correspondencia (1928-1940)*, Madrid, Trotta, 1998).

Mundos-de-ensueño de cristal del capitalismo

La fuente más legítima parecería ser el *exposé* del proyecto de 1935, publicado póstumamente como "París, capital del siglo XIX",[67] originalmente escrito como parte del (exitoso) intento de Benjamin de obtener un estipendio del Instituto de Frankfurt para sostener su trabajo. Otros dos artículos escritos para el Instituto en 1938 y 1939,[68] aunque claramente se concentran en Baudelaire, despliegan temas del Proyecto de los Pasajes, elaborando y extendiendo las imágenes del *exposé*. Lo que es sorprendente de estas imágenes para cualquiera que esperara una perspectiva marxista es que casi nunca provienen del mundo de la producción, sino que están situadas en la esfera del intercambio. En verdad la imagen dominante, los pasajes en sí, eran un lugar para la exhibición y la venta, no solamente de mercancías, sino también de bienes de lujo. Los pasajes, con sus techos de hierro y vidrio, iluminaban y construían un altar para esas mercancías, formando visiones de abundancia que no daban a las masas que paseaban clave alguna sobre las condiciones de su producción. Benjamin citaba una guía turística de París del siglo XIX: "Esos Pasajes, una nueva invención del lujo industrial, son pasos, techados de vidrio y enlosados de mármol, a través de bloques de casas cuyos propietarios se han unido para semejantes especulaciones. A ambos lados de esos pasos, que reciben su luz de arriba, discurren las

67. Este escrito fue publicado por primera vez en la edición de 1955 de los *Schriften* de Benjamin [trad. esp. en *Iluminaciones II. Poesía y capitalismo*, Madrid, Taurus, 1972]. El que esta descripción sea verdaderamente representativa del proyecto de Benjamin es algo que está en debate. Aunque Horkheimer, director del Instituto, la recibió con entusiasmo, Adorno criticó el *exposé* sosteniendo que no alcanzaba el nivel de "el glorioso proyecto inicial de los Pasajes" (al cual nosotros ahora no tenemos acceso). (Ver la carta de Adorno a Benjamin del 2 de agosto de 1935, en *Correspondencia*, p. 113.)

68. Ambos en *Poesía y capitalismo*. El primero, "El París del Segundo Imperio en Baudelaire" (1938), fue rechazado por el Instituto. Adorno escribió una detallada explicación del rechazo. (Ver carta a Benjamin, en *Correspondencia*, pp. 269-277.) En 1939, Benjamin escribió un segundo artículo, "Sobre algunos temas en Baudelaire", que fue aprobado y apareció en la revista del Instituto en 1940.

tiendas más elegantes, de tal modo que un pasaje es una ciudad, incluso un mundo en pequeño".[69]

Benjamin también describió los edificios de la Exposición Universal de 1867 en París, construidos en hierro y vidrio, y repletos de mercancías y personas[70] –se vendieron once millones de entradas–. Las imágenes del París del siglo XIX que Benjamin desplegó en el *exposé* como si constituyeran una cinta cinematográfica son fragmentos de la vida en las calles de la gran ciudad y de la multitud urbana. Simultáneamente a su trabajo en el Proyecto de los Pasajes, Benjamin escribió una serie de descripciones de la vida urbana contemporánea –en Moscú, en Nápoles, en Marsella– basadas en sus propias impresiones.[71] El *motto* que encabezaba una de ellas era de André Breton: "La calle... el único campo de experiencia válido".[72] Éste era un mundo que, como Benjamin apuntó, el joven Engels encontraba repugnante: "Ya el hormigueo de las calles tiene algo de repugnante, algo en contra de lo cual se indigna la naturaleza humana".[73] Para analizar *La condición de la clase obrera en Inglaterra* (el estudio de 1844 del que proviene esa cita), Engels ingresó a la fábrica. Allí, las enfermedades laborales, el trabajo infantil y el crecimiento atrofiado de los trabajadores proporcionaban las imágenes más violentas y llamativas de la miseria humana en el trabajo fabril. Sin embargo, al igual que los informes de la Comisión de Trabajo Infantil y de Investigación de Fábricas de los que provenían muchas de las estadísticas de Engels, esas imágenes daban motivos para un sindicalismo militante, claramente cargado de potencial revolucionario cuando el

69. *Poesía y capitalismo*, p. 174.

70. Ibíd., pp. 179-181.

71. Ver Walter Benjamin, *Cuadros de un pensamiento*, Buenos Aires, Ediciones Imago Mundi, 1992.

72. Ibíd., p. 76.

73. Citado en *Poesía y capitalismo*, p. 74. Adorno objetaba la cita algo extensa que Benjamin hacía de Engels, y quería que fuese borrada (*G. S.*, I:3, p. 1112). Benjamin acató este consejo en el artículo de 1939, en el cual aparece como reemplazo este comentario: "Para Engels la multitud tiene algo que consterna. Provoca en él una reacción moral. Junto a la cual desempeña su papel otra que es estética; le resulta desagradable el *tempo* con el que los transeúntes se disparan unos al lado de otros. El incentivo de su descripción se constituye en la mezcla de un insobornable hábito crítico y del antiguo tenor patriarcal. El autor procede de una Alemania todavía provinciana: quizás jamás le haya alcanzado la tentación de perderse en un río de personas", *Poesía y capitalismo*, p. 137.

"presente" era 1844 y el movimiento Cartista estaba en su apogeo, y mucho menos claramente cargado de ese potencial en 1934, cuando muchas de las uniones sindicales estaban colaborando desde hacía tiempo con el estado capitalista, y muchas de las peores condiciones de la fábrica habían sido atenuadas, contribuyendo a la ilusión de que la historia era progreso generalizado. Las imágenes fabriles de Engels eran enteramente negativas. Las imágenes de la multitud de Benjamin eran ambivalentes: utopía y desgracia, Paraíso e Infierno, estaban entremezclados. Justamente la intención de Benjamin era iluminar "la ambigüedad propia de las circunstancias y los productos de esa época. La ambigüedad es la manifestación alegórica de la dialéctica".[74] ¿Cuál era la ventaja revolucionaria de esta elección, cuál el poder movilizador de tales imágenes?

Dos condiciones participaban en la formación de un momento revolucionario. Una era objetiva, causada por esas crisis económicas que eran parte de las leyes de movimiento del capital, y en la época de Benjamin esta condición estaba madura: el Proyecto de los Pasajes fue escrito en un contexto de depresión mundial. La segunda era subjetiva: el proletariado como vanguardia de la revolución tenía que desarrollar una conciencia revolucionaria. En este punto, como se ha señalado, los antecedentes de las clases trabajadoras occidentales en el siglo XX estaban lejos de ser alentadores. Se habían habituado a apelar al gobierno, no sólo en busca de mejores condiciones laborales sino también, en épocas de depresión, para pedir empleo. Por otro lado, esos trabajadores tendían progresivamente a identificarse con sus opresores y a adoptar la misma conciencia ideológica y cosificada que constantemente opacaba la no transitoriedad estructural de los problemas sociales. Así, Adorno condenaba "(...) la conciencia real de los proletarios reales, que (...) llevan en sí (...) todas las huellas de la mutilación del carácter burgués".[75] El conformismo de la conciencia de los trabajadores se debía en gran parte a los nuevos medios masivos de comunicación, la industria cultural, que, a través del cine, la radio y los tabloides, era capaz de cooptar los descontentos populares, proporcionando como sustituto el goce del mundo de los opresores: sus mercancías, su entretenimiento

74. Ibíd., p. 185.
75. Carta de Adorno a Benjamin, 18 de marzo de 1936, en *Correspondencia*, p. 137.

y su libertad sexual. Era claro para cualquier marxista que el carácter ilusorio de este mundo de ensueño debía ser revelado. ¿Pero el sueño también debía ser destruido? Rechazar el hedonismo de los años veinte por "decadente" y tildar a todas las formas de ensueño experimentales de "bolchevismo cultural" fueron dos de los puntos centrales de la ideología del fascismo, que glorificó la disciplina corporal, conectó el ascetismo sexual con la pureza racial, aseguró económicamente la redomesticación de las mujeres y predicó una ética del autosacrificio en el cumplimiento de los deberes hacia la familia y la nación. Para Benjamin[76] tal posición era claramente reaccionaria: el deseo de placer, entendido en su forma más sensual y material, era una fuerza de resistencia contra el fascismo y el capitalismo, porque su propia existencia requería que este deseo no fuera satisfecho. Benjamin escribió que la ética del trabajo, cualquiera fuera su propósito, reforzaba la explotación del proletariado: "Comparadas con esta concepción positivista demuestran un sentido sorprendentemente sano las fantasías que tanta materia han dado para ridiculizar a un Fourier".[77]

¿Un hedonismo revolucionario?

El hedonismo burgués al menos sostenía el sueño de felicidad material, no importa cuán distorsionado, y argumentar junto con los fascistas que ese sueño debía ser rechazado no tenía más sentido para una perspectiva revolucionaria que argumentar que las condiciones inhumanas de la producción fabril en el siglo XIX justificaban un rechazo total de la industrialización. Benjamin hacía hincapie en que, así como las fuerzas productivas existentes anticipaban una época futura de abundancia, en contradicción con las relaciones de producción capitalistas y trabadas por ellas, de la misma manera la conciencia existente contenía imágenes oníricas del futuro: "A la forma de los nuevos medios de producción, en el comienzo dominada aún por la de los antiguos (Marx), corresponden en la conciencia colectiva imágenes en las que lo nuevo se interpenetra con lo viejo. Esas imágenes son optativas, y en

76. Esto era cierto para la Escuela de Frankfurt en general, y para Marcuse en particular.
77. *Discursos interrumpidos*, p. 185.

ellas la colectividad busca tanto suprimir como transfigurar las deficiencias del orden social de producción y la imperfección del producto social".[78] El hecho de que esas imágenes aparecieran bajo una forma "fantástica" se debía al contexto de opresión de clase. Y sin embargo: "Sin esta previa forma en la conciencia onírica no surge nada nuevo".[79] Pero para que el sueño colectivo fuera efectivo en el momento revolucionario del presente debía ser interpretado. Así como, según la teoría freudiana, las imágenes oníricas de los individuos tenían como origen las experiencias anteriores de la historia personal, las imágenes colectivas tenían su origen en la historia social previa. El objetivo terapéutico era precisamente desenterrar esos orígenes y mostrar cómo formaban una constelación con el presente. El deseo onírico se hacía consciente, liberando energías psíquicas reprimidas que se utilizarían en la tarea de transformar el deseo de felicidad en un programa revolucionario colectivo. En verdad, el Proyecto de los Pasajes de Benjamin podría ser leído como psicoterapia colectiva para una clase revolucionaria que estaba sufriendo los síntomas de la impotencia.

"Cada época no sólo sueña la siguiente, sino que soñadoramente apremia su despertar", escribió Benjamin en el *exposé* de 1935.[80] Como terapia, la construcción de imágenes dialécticas buscaba despertar al sujeto colectivo actual por medio de un *shock*, no sólo para sacudir las ilusiones de su sueño, sino también para colocar sus impulsos a disposición de la revolución. "Valorar en la vigilia estos elementos de ensueño es un ejercicio escolar del pensamiento dialéctico."[81] Benjamin creía que una tarea de esa naturaleza era no sólo posible, sino también vital para la praxis: "Suponiendo que el cuerpo es el cuerpo de la humanidad, entonces tal vez sea entendible cuánto este cuerpo debe dejarse permear por el sueño para ser capaz de actuar".[82] Sin duda Benjamin estaba convencido de que los pasajes de París proporcionaban una imagen dialéctica (o una serie de imágenes) que revelaba el origen histórico de la conciencia del presente, y que sus

78. *Poesía y capitalismo*, p. 175. Para una discusión del argumento de Benjamin en el contexto más general de la crítica estética marxista, ver Terry Eagleton, *Marxism and Literary Criticism*, Berkeley, 1976, Capítulo 4.
79. *La dialéctica en suspenso*, pp. 82-83.
80. *Poesía y capitalismo*, p. 190.
81. Ibíd.
82. *G. S.*, I:3, p. 1181.

elementos permitían la interpretación de esta conciencia como sueño en ambos sentidos: ilusión fantástica y deseo utópico; más aún, que este proceso, en tanto "educación cultural", tenía el poder de vitalizar a las masas, cargándolas con capacidad para la acción revolucionaria.

Fue la obra de un surrealista la que le sugirió a Benjamin en primer lugar que los pasajes podían ser una imagen del mundo burgués, un montaje de sus realidades y sus fantasías. El capítulo inaugural de la novela de Louis Aragon de 1926, *Le paysan de Paris*, describía el Passage de l'Opera, en el cual Blanqui, líder de la Comuna de París de 1871, había vivido, y donde ahora (en el Café Certà) André Breton, fundador del surrealismo, se encontraba con Aragon y su círculo. Aragon describía con minuciosidad el interior del pasaje y reproducía detalles impresos –señales, anuncios, el menú del café– directamente en las páginas del libro. Su registro del Passage de l'Opera sucedió justo antes de su demolición. Fue derribado para dejar paso a un nuevo bulevar, llamado apropiadamente el Boulevard Haussmann. Aragon abordaba la ciudad como fuente potencial de verdad: "Nuestras ciudades están pobladas por esfinges no reconocidas que no detienen al soñador pasante si éste no encamina su distracción meditabunda en su dirección, que no le hacen ninguna pregunta mortal".[83] Benjamin leyó el libro de Aragon preso de una gran excitación: "(...) por la noche, en la cama, no podía leer más de dos o tres páginas, porque mi corazón latía tan fuertemente que tenía que soltar el libro de las manos".[84] En 1928, Benjamin tradujo la descripción de Aragon del Passage de l'Opera para el *Literarische Welt*. Éste fue precisamente el momento en que su plan para una historia cultural materialista del siglo XIX, basada en los pasajes, fue formulado por primera vez. El método surrealista de Aragon se limitaba a registrar las imágenes de los pasajes actuales,[85] que flotaban fetichísticamente como símbolos oníricos en la conciencia del presente. En contraste, Benjamin rastreaba esas imágenes hasta la fuente de su producción histórica.

83. Louis Aragon, *Le paysan de Paris*, París, 1926, p. 18.
84. Carta a Adorno del 31 de mayo de 1935, en *Correspondencia*, p. 97.
85. Cf. la crítica de Brecht de que los objetos del surrealismo "no retornaban de nuevo del extrañamiento", Bertolt Brecht, "Neue Technik der Schauspielkunst", *Gesammelte Werke*, Volume 15: *Schriften zum Theater I*, Frankfurt am Main, 1967, p. 364.

Una nueva dialéctica de lo privado y lo público

Los catorce pasajes de París fueron construidos antes de 1848,[86] en el período de dominio burgués anterior al desafío de la insurgencia proletaria que brotó durante la revolución de 1848. En el temprano siglo XIX, estos centros elegantes de la vida burguesa alojaban cafés, burdeles, tiendas de lujo, departamentos, exhibiciones de comida, moda y amoblamiento, galerías de arte, librerías, panoramas, teatros, baños, puestos de diarios, casas de juego, clubes privados.[87] Como "zona de imágenes" en la que especializarse, los pasajes de hecho proporcionaban a Benjamin un escenario histórico extraordinario, iluminado por luces de gas (utilizadas por primera vez en los pasajes), a través del cual desfilaban las figuras de la multitud: financistas, jugadores, bohemios, *flâneurs*, conspiradores políticos, dandies, prostitutas, criminales, traperos. Era un escenario dispuesto para una representación alegórica del presente.

La naturaleza de estos pasajes de hierro y vidrio y las condiciones económicas y sociales de su construcción son altamente sugestivas. Los pasajes eran un espacio público, y sin embargo eran de propiedad privada: sus dueños eran especuladores que habían comprado en el centro de París terrenos confiscados a la Iglesia y a la nobleza durante la Revolución. La idea de cautivar inquilinos comerciales suministrando la infraestructura de sociabilidad y la superestructura de hierro y vidrio que atraería al público y lo protegería de la fuerza de los elementos era prototípica del uso capitalista de la tierra, por oposición al feudal (incluso cuando el primer centro

86. Johann Friedrich Geist, *Passagen: ein Bautyp des 19. Jahrhunderts*, Munich, 1969, p. 94. Esta excelente historia arquitectónica de los pasajes está en parte inspirada en los escritos de Benjamin. Geist señala que Francia e Inglaterra fueron los primeros en construir pasajes, los cuales se convirtieron en un símbolo de "civilización", y finalmente se esparcieron por Bélgica, Alemania, los Estados Unidos, Italia y Rusia. En Alemania, y particularmente en Italia, los pasajes se convirtieron en propaganda de la gloria nacional. La Galería V. Emanuele II de Milán, construida en grandiosas proporciones entre 1865 y 1877, es considerada todavía un monumento nacional y fuente principal de orgullo cívico.

87. Ibíd., pp. 28-33.

público de propiedad privada de esas características fue el prerrevolucionario Palais-Royal, cuyo *rentier* era un noble, el duque de Orleans). La ambivalencia entre la naturaleza pública y privada de los pasajes estaba articulada en su arquitectura. Los pasajes eran edificios, interiores cerrados, y sin embargo sus techos vidriados de tres pisos de alto dejaban entrar la luz del cielo, produciendo la ilusión de espacio exterior, de calle enmarcada por fachadas de tiendas. Como imagen, estaban conectadas a la vez con el sistema público de calles y el interior burgués. Su construcción era un ejemplo de socialización de la propiedad privada sin su eliminación. Los negocios mismos compartían esa ambivalencia: "(...) los minoristas parisinos consideraban que sus negocios eran extensiones privadas de sus hogares, cosa que eran frecuentemente (...) [Aquellos que entraban se encontraban] con una civil pero sofocante obligación de comprar".[88]

La iluminación desde arriba había sido usada en la construcción de iglesias, particularmente en el Oriente cercano, donde el imperialismo burgués de Francia había hecho su primer movimiento bajo Napoleón I. Había ecos exóticos de bazares orientales y basílicas en los pasajes, bajo cuyos techos de vidrio florecían jardines de palmeras y naranjos. Los panoramas presentaban réplicas de animales y de la naturaleza, con paisajes tropicales de fondo. Las paredes estaban decoradas con afiches y anuncios de una "exuberancia casi tropical", que la policía trataba en vano de controlar.[89] Las asociaciones visuales eran a la vez religiosas y comerciales, naturales e imperiales. Las tiendas en los pasajes, "pequeños templos del lujo",[90] estaban ornadas con espejos y escalinatas de bronce bruñido; los burdeles, "casas de ensueño", estaban tapizados de felpa roja de terciopelo. La tecnología del cristal líquido permitía la construcción de paneles largos e ininterrumpidos, utilizados para fabricar las vidrieras,[91] de manera tal que la luz que provenía de los techos vidriados caía en las mercancías, encofradas en sus nichos de exhibición como si se tratara de iconos. La exhibición de mercancías era una de

88. Alexandra Artley (ed.), *The Golden Age of Shop Design: European Shop Interiors, 1880-1939*, Londres, 1975, p. 6.

89. Geist, *Passagen*, p. 29.

90. Ibíd., p. 69.

91. En la década de 1820, Karl Friedrich Schinkel diseñó por primera vez fachadas de tiendas consistentes en "extensas áreas de vidrio divididas por entrepaños de mampostería", Artley, p. 6.

las funciones más importantes de los pasajes, manifestada visualmente en su conexión arquitectónica con los salones de las Exposiciones Universales. A la vista del público, pero protegidas por el cristal, las mercancías se convertían en anuncios comerciales de sí mismas.

Si bien los pasajes estaban abiertos a ricos y pobres por igual, la manera en que uno experimentaba ese espacio estaba totalmente determinada por la pertenencia de clase. La burguesía, paseando a lo largo del pasaje frente a los escaparates, encontraba ocasión "(...) para exhibirse a sí misma, y la oportunidad de maravillarse ante los productos de una floreciente industria de lujo, de comprarlos, de ponérselos, de mostrarlos y de usarlos".[92] Por supuesto, el panorama era algo distinto para la clase obrera. Estas exhibiciones de lujo eran signos de su propia miseria, del hecho de que esa nueva riqueza social que su propio trabajo estaba produciendo se había convertido en fuente de su empobrecimiento.[93] Al mismo tiempo, existía el riesgo de que el glamour y el esplendor de esa escena cegara a los trabajadores a la realidad de su autoalienación, de que esa nueva adoración de las mercancías y el espectáculo de su exhibición, funcionara, al igual que la vieja religión, como un opio para las masas.

El intelectual como *flâneur*

El precursor de los pasajes, el prerrevolucionario Palais-Royal, no sólo había sido escenario del comercio y la diversión, sino también de la agitación política y los debates públicos, en los cuales, de acuerdo con Balzac, participaba

92. Geist, p. 33.

93. Dado que la asociación entre las clases trabajadoras y las "clases peligrosas" se hizo cada vez más fuerte en las mentes de los ciudadanos de clase media, es probable que los miembros de la clase obrera hayan conocido más íntimamente las nuevas construcciones de hierro y vidrio en las prisiones y asilos antes que en los pasajes. Las estructuras arquitectónicas iluminadas desde arriba probaron ser muy funcionales para la vigilancia, proporcionando su contraparte negativa a la imagen utópica de las mercancías en exhibición. Como señala Geist: "El sistema de apertura de los pasajes revolucionó la construcción de las prisiones (...) Concebir la prisión como un pasaje es el resultado lógico de la búsqueda de un sistema en el cual la mayor cantidad posible de celdas pudiera ser atendida y vigilada en la distancia más corta, por un número pequeño de personal" (pp. 60-62).

una multitud de todas las clases. En el apogeo de la era de los pasajes, el restablecimiento de la monarquía y de la censura de prensa marcó el declive del compromiso burgués con la discusión pública como parte de la legitimación del poder.[94] El efecto de la industrialización sobre la comunicación fue un creciente reemplazo del debate político activo por el consumo pasivo de información, a través de los periódicos producidos masivamente. En los cafés de los pasajes, las discusiones políticas podían tener un más exclusivo carácter de clase. Y mientras que el hecho de que los periódicos fueran exhibidos en vitrinas de cristal en las paredes de los pasajes[95] parecía ser prueba de la existencia de un público informado, éste siguió constituyendo un potencial no realizado en las condiciones de analfabetismo de la clase obrera, la censura gubernamental y los principios del periodismo burgués, que, tal como Benjamin lo apuntó, se dirigía hacia "la impermeabilidad de la información frente a la experiencia".[96] La mediación de la prensa podía impedir a los lectores experimentar la realidad aun cuando los exponía a ella.

La nueva prensa masiva otorgaba apoyo financiero a escritores y artistas, que recibían un buen pago por sus contribuciones a la cada vez más importante sección de folletines.[97] Frecuentaban los cafés, en donde observaban la multitud como material de su trabajo. Su papel en la vida de los pasajes era anómala. El *exposé* de Benjamin lo describe: "En el '*flâneur*' la inteligencia se dirige al mercado. Ésta piensa que para echar un vistazo, pero en realidad va a encontrar un comprador".[98] La postura del *flâneur*, del holgazán, era una protesta contra la industriosidad burguesa. Su estilo de vida bohemio se burlaba del decoro de la familia burguesa. Y sin embargo surgían de esa clase y escribían para esa clase. Eran rebeldes, no revolucionarios. Carentes de una comprensión teórica del sistema capitalista, su posición política, sostenía Benjamin, se correspondía con el anarquismo conspirativo que había sido superado definitivamente con la publicación del *Manifiesto Comunista*.[99]

94. Ver Jurgen Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit*, Neuwied, 1962.

95. Geist, p. 30.

96. *Poesía y capitalismo*, p. 127.

97. Ibíd., pp. 39-40.

98. Ibíd., p. 184.

99. "Los atisbos políticos de Baudelaire no sobrepasan en el fondo los de estos conspiradores profesionales", ibíd., p. 25.

Benjamin sostenía que la relación entre el artista y el proletario era indirecta y esencialmente objetiva.[100] La industrialización de la producción artística tenía paralelos con la producción fabril. La relación patronal entre artista y cliente había sido transformada en una relación mercantil: los intelectuales se habían transformado en asalariados. La comercialización industrial cambió la naturaleza de la obra de arte como mercancía, mientras que las mercancías se convirtieron ellas mismas en una forma del deleite artístico. La tecnología industrial –litografía, fotografía y, más tarde, el cine y los instrumentos de grabación– afectó a la obra de arte en la misma medida en que había afectado a la artesanía (los libros y las obras de arte eran exhibidos junto con las mercancías industriales en los pasajes). La tecnología industrial permitía la producción en masa y transformaba a los trabajadores de ambas esferas en técnicos. Benjamin organizó su *exposé* de manera de hacer manifiesta esta convergencia estructural entre arte e industria: la construcción de hierro de los pasajes testificaba el reemplazo del arquitecto por el ingeniero,[101] los panoramas marcaban la transición de la pintura a la fotografía,[102] el arte gráfico usaba los rasgos de las mercancías para crear un mundo de fantasía.[103]

Arte y revolución

En su reconstrucción de los "orígenes" decimonónicos del presente, Benjamin trató de desarrollar la relación entre el artista y la clase revolucionaria

100. Ver "El autor como productor" (1934), en *Tentativas sobre Brecht*, Madrid, Taurus, 1975.

101. "La segunda condición en el surgimiento de los pasajes está formada por los comienzos de las edificaciones de hierro (...) No menos empieza a imponerse el concepto de ingeniero que procede de las guerras de la Revolución, y empiezan también las luchas entre constructores y decoradores, entre la École Polytechnique y la École des Beaux-Arts", *Poesía y capitalismo*, p. 175.

102. "Daguerre es un discípulo del pintor de panoramas Prévost, cuyo establecimiento se encuentra en la calle de los Panoramas (...) En 1839 se incendia el panorama de Daguerre. En el mismo año da a conocer el invento de la daguerrotipia", ibíd., p. 177.

103. "Las Exposiciones Universales edifican el cosmos de las mercancías. Las fantasías de [el ilustrador gráfico] Grandville transportan al universo el carácter de mercancía", ibíd., p. 180.

como tema principal. El problema fue intensamente discutido entre sus propios amigos y contemporáneos de izquierda. Benjamin coincidía con Adorno y otros miembros del Instituto en que los artistas servían mejor al proletariado desarrollando el potencial revolucionario albergado en su esfera de la división del trabajo. La solidaridad con el proletariado la expresaban más auténticamente si se desempeñaban como productores, no asumiendo el lugar del "(...) protector, el de un mecenas ideológico. Un lugar imposible".[104] Sin embargo, y éste era un punto sensible en la discusión con Adorno,[105] Benjamin creía que el potencial revolucionario de la producción artística incluía –en verdad, estaba fundamentalmente centrado en– su industrialización técnica. Brecht estaba esencialmente de acuerdo, con algunas especificaciones: "La teoría que desarrollo en ["El autor como productor"], que un criterio decisivo de una función revolucionaria de la literatura consistirá en la medida de los progresos técnicos que desemboquen en una transformación funcional de las formas del arte y por tanto de los medios espirituales de producción, Brecht quiere que valga sólo para un único tipo, el del escritor de la gran burguesía, en el que se cuenta a sí mismo. 'Este –decía– es de hecho solidario, en un punto, de los intereses del proletariado: en el punto del ulterior desarrollo de sus medios de producción. Pero en cuanto está en ese punto, está en él, en cuanto productor, proletarizado, y además por completo. Esta proletarización sin residuos en un punto determinado le hace solidario en toda la línea del proletariado'".[106]

La producción industrial compelía a la socialización de la economía, un desarrollo contenido por las relaciones capitalistas. Benjamin creía que, de la misma manera, la producción y reproducción tecnológica compelían a la socialización del arte y la cultura, socavando la importancia de la "posesión" exclusiva, la separación entre valor estético y valor de uso, y la distinción entre artista y público, como así también la que existía entre artista y técnico.[107] Las relaciones capitalistas, que también detenían

104. *Tentativas sobre Brecht*, p. 124.

105. Ver carta de Adorno a Benjamin del 18 de marzo de 1936, en *Correspondencia*, p. 133.

106. *Tentativas sobre Brecht*, p. 137.

107. Ver "El autor como productor", en *Tentativas sobre Brecht*; también "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en *Discursos interrumpidos*, p. 16.

este proceso, eran experimentadas por artistas y escritores como barreras a su propia productividad, alienándolos de sus productos y de su audiencia. Era este paralelo en su situación objetiva el que finalmente provocaría que los artistas *en tanto técnicos* vieran como tarea propia la liberación de sus propios medios de producción, y que así abandonaran su clase y "de la manera más sobria fundament[aran] su solidaridad con el proletariado".[108] Mientras tanto, y a pesar de la tendencia a converger que su posición tenía con la del proletariado dentro del contexto de un presente *revolucionario*, las distorsiones de la sociedad de clases dejaban al artista que vivía en el presente realmente *existente* con dos alternativas: hacerles el juego a las necesidades burguesas, o bien adoptar una posición vanguardista, o *l'art pour l'art*, despreciativa de las masas. Sin una revolución social, la realidad de su interés común no podía ser traducida directamente a la práctica artística, y era el proletariado, no el artista, el que llevaría a cabo esa revolución. Benjamin consideraba el veredicto de Mehring "indiscutible": "No es capaz el arte de intervenir profundamente en la lucha de liberación del proletariado"n[109]

Sin embargo, aun cuando esto ya estabe claro en el smglo XIX, Benjamin sostenía que, de manera no intencional, los artistas y escritores que durante esta época registraban "la colosal revista de la vida burguesa"[110] desempeñaban una función política vital para el presente. La relación entre la realidad material y la expresión estética era de mutua desmitificación. Se requerían elementos de la historia material para interpretar las obras de arte de manera que estos "tesoros" culturales dejaran de ser pertrechos de la clase dominante. Pero lo contrario también era cierto: el arte proporcionaba una iconografía crítica para descifrar la historia material, de manera que sus elementos pudieran constituir una constelación revolucionaria con el presente.

En tanto documentos, las obras de arte del pasado eran invaluables. Era Baudelaire quien había registrado el cuadro de los trabajadores en los parques públicos: "Resulta imposible (...) no conmoverse ante el espectáculo de esa multitud enfermiza que respira el polvo de los talleres, tragando

108. *Tentativas sobre Brecht*, p. 132.
109. Citado en *Discursos interrumpidos*, p. 107.
110. *Poesía y capitalismo*, p. 50.

algodón, impregnándose de cerusa, de mercurio y de todos los demás venenos necesarios a la creación de las obras maestras... Esa multitud suspirante y lánguida a la que *la tierra debe sus maravillas* (...)".[111] Además, el arte y la literatura les dieron el habla a los objetos mudos de la historia que contemplaban el presente como fotografías de extraños. Otra vez, una cita de Baudelaire: "... esos seis ojos observaban fijamente el nuevo café con admiración... Los ojos del padre decían: '¡Qué bello es! ¡Qué bello es! ¡Todo el oro del pobre mundo debe haber encontrado su camino hacia esas paredes!' Los ojos del niño pequeño: '¡Qué bello es! ¡Qué bello es! Pero es una casa a la que sólo puede ir gente que no es como nosotros'."[112]

Una fantasía estética como ésa, más que crear otras nuevas, destruía ilusiones. De manera similar, las caricaturas satíricas de figuras burguesas, una tradición que comenzaron Grandville y Daumier, proporcionaban un antídoto contra la idealización de esas figuras en los anuncios publicitarios. Pero, más significativamente, las imágenes del poeta atrapaban los elementos históricos en constelaciones críticas y originales. En la imagen de la prostituta, Baudelaire volvió visibles los extremos dialécticos del cielo y el infierno de la sexualidad burguesa. Al conectar la moda con la muerte, proporcionó una imagen del cambio histórico en la era burguesa, que lo asociaba con la decadencia antes que con el progreso orgánico.[113] Cuando Baudelaire describió el traje negro y la levita, el atuendo del burgués a la moda, diciendo que equipaba a "(...) un inmenso desfile de sepultureros, sepultureros políticos, sepultureros enamorados, sepultureros burgueses" celebrando "un entierro",[114] le otorgó a una imagen el poder de dislocar la asociación convencional de la vestimenta a la moda con el prestigio y el poder. En constelación con un presente en el cual los poderosos seguían vistiéndose de la misma manera, la clase revolucionaria podía de pronto ver claramente: sus opresores aparecían ahora como una imagen andante de los sepultureros, no ya como símbolos que admirar o

111. *Poesía y capitalismo*, p. 92.
112. Charles Baudelaire, *Paris Spleen* (1869), Nueva York, 1970, pp. 52-53.
113. La naturaleza de la moda "(...) consiste en su oposición a lo orgánico (...) En lo vivo verifica los derechos del cadáver. Su nervio vital es el fetichismo que está sometido al sex-appeal de lo inorgánico. El culto de la mercancía le pone a su servicio", *Poesía y capitalismo*, p. 181.
114. Citado en *Poesía y capitalismo*, p. 95.

desear emular, sino como señales alegóricas del suceso revolucionario en el cual ellos son sus propios enterradores, y para el cual ya están correctamente ataviados para sacar provecho de la ocasión.

La producción masiva de deseo

El carácter$fetichista de las mercancías sostenía su hechizo aun sobre los artis_tas más críticos del siglo XIX. Comparada con la "clara descripción" de Engels, escribió Benjamin, el retrato de la multitud de Baudelaire "suena a oscuro".[115] Al invocar las barricadas revolucionarias, Baudelaire recuerda "sus 'adouuinados mági_cos que como fortines se engrespaban hacia lo alto'. 'Mágicos' son desde luego esos adoquines, ya que el poema de Baudelaire desconoce las manos que los pusieron en movimiento".[116] A pesar de esto, la lógica contradictoria del desarrollo capitalista, la tensión entre el potencial progresivo y opresivo de la industrialización que éste había puesto en movimiento, era visible en la era de los pasajes: como monumentos del capitalismo liberal, "(...) vacilan en el umbral".[117] Si las mercancías eran percibidas como fetiches, entonces éstos eran, a pesar de todo, símbolos oníricos de un mundo de abundancia natural. En 1832, la tecnología todavía ofrecía la promesa de una Edad de Oro, en una época en la cual un saint-simoniano podía predecir que "(...) *les moutons tout rotis bondiront dans la plaine, / Et les brochets au bleu nageront dans la Seine; / Les épinards viendront au monde fricassés, / avec des croutons frits tout autour concassés*".[118]

El momento histórico de los pasajes fue breve. Sus proporciones físicas y económicas eran contrarias a las perspectivas del desarrollo capitalista. Bajo Napoleón III, en la década de 1850, el Barón G. E. von Haussmann lanzó su plan$masivo de reestructuración urbana para París. La dramática reconstrucción urbana hizo que la$escala econó_mica y física de los pasajes pareciera diminuta, tra_jo enormes beneficios a los especuladores burgueses] fue dirigida contra las masas, aseguran_do "(...) la ciudad contra la guerra civil", tor medio de anchas avenidas colocadas es_tratégicamente.[119] El principio del mercado capitalista, hacer circular bienes y compradores tan rápido como sea posible, también condujo al desarrollo de grandes tiendas, que pronto desviaron a las masas de los pequeños negocios especializados. Las grandew tiendas (que lacían uso de las mismas construcciones de hierro y cristal que los pasajes) marcaron un punto de cambio decisivo. Si las mercancías habían prometido en primer lugar satisfacer las necesidades humanas, ahora las creaban: los sueños mismos se convertían en mercancías. En la década de 1850, los Bouçicaut, fundadores del Bon Marché, la primera tienda departamental de París, desarrollaron una nueva política de ventas al por menor. "Los Bouçicaut entendieron que mientras que uno podía ganar algo de dinero satisfaciendo una demanda que estaba verbalmente expresada, uno podía tener una carrera infinitamente más brillante satisfaciendo un deseo que los clientes *no sabían que tenían hasta que entraban a la tienda*. Así, los Bouçicaut fueron pioneros en la idea de una gran tienda como edificio diseñado específicamente para una elegante reunión pública, edificio que, a través del uso de técnicas de exhibición y del atractivo diseño que se desarrolló rápidamente en las décadas siguientes, suplantó el principio comercial del *abastecimiento* por el de *seducción del consumidor*".[120]

Como cosificación del deseo, las mercancías, más que satisfacer sueños, los generaban. Para Benjamin, esa transición hacia la venta de sueños estaba personificada por la prostituta "que es a la vez vendedora y mercancía".[121] En 1840, cuando se exigió a las prostitutas que se presentaran a una inspección física bimensual por parte del estado, había 42.700 prostitutas registradas en París en una población total de 900.000.[122] Eso significaba prácticamente una mujer de cada diez en números absolutos, alcanzándose proporciones mucho mayores en grupos etarios específicos. La época fue testigo de la producción masiva del amor. Benjamin escribió: "El hecho de

115. Ibíd., p. 74.
116. Ibíd., pp. 27-28.
117. Ibíd., p. 190.
118. Ibíd., p. 179.

119. Ibíd., p. 188.
120. Artley, pp. 6-7.
121. *Poesía y capitalismo*, p. 185.
122. Lujo Bassermann, *The oldest profession: a history of prostitution*, traducción de James Cleugh, Nueva York, 1968, p. 224.

que la multitud de compradores intensifique el estímulo que ejercen las mercancías, de que acreciente su encanto, es una experiencia cotidiana, cuya ordinariedad no hace sino volverla más importante para la teoría. Porque esa experiencia es precisa y únicamente la del mercado abierto: le es completamente específica a la sociedad mercantil. La prostitución proporciona la prueba. Algunos de sus atractivos más significativos aparecieron por primera vez con la gran metrópolis. Sólo la multitud permite que la prostitución se esparza por amplias áreas de la ciudad. Anteriormente estaba confinada, si no a casas particulares, al menos a las calles. Sólo la multitud permite que el objeto sexual se refleje en un centenar de efectos estimulantes. Por otro lado, la oferta: la mujer, si ya no puede camuflarse debido a la competencia y la asiduidad, tiene que convertir su misma capacidad de venta en excitación. Empieza a subrayar su carácter de mercancía".[123]

El mercadeo masivo de sueños dentro de un sistema que impedía su realización constituía naturalmente una industria en crecimiento. Como gratificaciones y cosificaciones sustitutas del sueño utópico, las mercancías dependían de lo nuevo –lo cual, por definición, nunca puede realmente satisfacer necesidades– para generar una demanda repetitiva y siempre idéntica: "Lo nuevo es una cualidad independiente del valor de uso de la mercancía. Es el origen de ese halo intransferible de las imágenes que produce el inconsciente colectivo. Es la quintaesencia de la conciencia falsa cuyo incansable agente es la moda. Este halo de lo nuevo se refleja, tal un espejo en otro, en el halo de lo-siempre-otra-vez-igual".[124]

Hacia finales del siglo XIX, la cualidad ilusoria de las mercancías prevalecía en todas partes y se había vuelto más opaca. Uno de los resultados de la pujante economía urbana fue la "guetización" de personas y cosas. En las grandes tiendas, los bienes eran clasificados en clases. En el espacio urbano en general, lo mismo era cierto para las clases sociales. Debido a la "haussmannización" de París, "La subida de los precios del alquiler empuja al proletariado a los arrabales (...) Surge el cinturón rojo (...) Los parisinos (...) comienzan a ser conscientes del carácter inhumano de la gran ciudad".[125] Bajo Haussmann, las estructuras de vidrio y de hierro todavía eran utiliza-

123. *G. S.*, I:3, p. 1158.
124. *Poesía y capitalismo*, p. 186.
125. Ibid., p. 188.

das, pero para edificios de gran tamaño como el mercado central parisino, Les Halles, o las estaciones de tren, lugares de tránsito antes que de reunión. Las construcciones de hierro y vidrio ya se habían usado en prisiones, donde el objeto de observación eran los seres humanos en vez de las mercancías. Con el crecimiento del estado burgués, el planeamiento urbano empezó a preocuparse en general por la vigilancia y el control de las poblaciones. Haussmann lo llamaba "embellecimiento estratégico".

La decadencia de los Pasajes

Una reciente historia arquitectónica de los pasajes ha establecido que este estilo arquitectónico, después de diseminarse por todo el occidente industrializado, estaba en declive al llegar el 1900, habiendo caído los pasajes existentes en el olvido. La necesidad de centralización del capitalismo monopólico produjo una transformación del espacio urbano: "La ciudad como sistema de espacios fue reemplazada por un sistema de cuerpos, cuyo distanciamiento espacial estaba basado en criterios fundamentalmente distintos a los de la centuria anterior. En este sistema espacial, que aún hoy nos atormenta, los pasajes ya no pueden tener lugar".[126] Éste era el tiempo de la propia infancia de Benjamin en Berlín, que él describió en distintos ensayos escritos en los tempranos años treinta.[127] "(...) toda mi infancia hasta llegar al comienzo de mi época estudiantil fue un período de impotencia ante la ciudad", escribió.[128] Describió los paseos de compras con su madre: "En aquellos primeros años yo llegué a interpretar la 'ciudad' como el escenario de aquellas 'provisiones' que demostraban, antes que nada, la manera en que el dinero paterno venía a abrir una especie de callejón entre el mostrador, los vendedores, los espejos y las miradas de mi madre con los manguitos apoyados encima de la mesa.

126. Geist, p. 108.
127. Walter Benjamin, "Crónica de Berlín", en *Personajes alemanes*, Barcelona, Paidós, 1995. Este texto fue encontrado entre los bienes de Benjamin y publicado por primera vez en 1970. Scholem sostiene que fue escrito en Ibiza a comienzos de 1932. Fue el germen de un ensayo autobiográfico menos personal, "Infancia en Berlín hacia 1900", que fue publicado en 1933. Ver Walter Benjamin, *Infancia en Berlín hacia 1900*, Madrid, Alfaguara, 1987.
128. "A Berlin Chronicle", en *One Way Street*, p. 294.

Allí estábamos. Con la ignominia de un 'traje nuevo', por fuera de las mangas veíamos las manos como infames tablas de precios. En la pastelería nos iba mucho mejor, sintiendo que nos salvábamos de la idolatría con la que nuestra madre veneraba ídolos cuyos nombres eran Mannheimer, Herzog e Israel, Gerson, Adam, Esders y Mädler, Emma Bette, Bud y Lachmann. La 'ciudad' no era más que una serie de insondables edificios, o mejor dicho, cuevas de mercancías".[129]

La familia de Benjamin vivía en la elegante parte occidental de la ciudad, el barrio residencial donde "(...) la clase a la que pertenecía vivía en aquella actitud construida con narcisismo y resentimiento que hacía de él el feudo de un gueto regalado. Siempre encerrado en este barrio de gente pudiente sin conocer ningún otro. Para los niños ricos de su generación los pobres vivían en los pueblos".[130] La "guetización" de las funciones urbanas era un fenómeno de la era del teléfono: "Aparte de las conversaciones en la mesa, sólo estaba el teléfono para darnos noticias de aquel misterioso mundo de negocios y suministros. Mi padre telefoneaba mucho".[131] Las correrías en la ciudad estaban asociadas no sólo con la ansiedad; también con la excitación de lo prohibido. Benjamin confesaba: "Sin duda alguna, el sentimiento de cruzar el umbral de la propia clase social, al menos por primera vez, crea una inaudita fascinación, parecida a la de dirigirle la palabra a una prostituta en plena calle. Sin embargo, al comienzo de esta transgresión social se halla invariablemente la de un umbral topográfico, de tal manera que, al final, todas las líneas de las calles se descubren como señales de prostitución".[132]

Si los pasajes pertenecían a esa red, Benjamin hizo pocas referencias a ellos en sus recuerdos. Tampoco escribió sobre ellos en su forma contemporánea en alguna otra parte. Y sin embargo la imagen de su decadencia presente era necesariamente evocada por el público para el que estaba escribiendo: el *shock* de reconocimiento proporcionado por las imágenes benjaminianas de los orígenes decimonónicos de los pasajes, de su lujo y su carácter fantástico, dependía por entero de esta evocación. Se trataba de un reconocimiento basado en la no-identidad. Eso era lo que hacía de los pa-

129. "Crónica de Berlín", p. 55.
130. Ibíd., p. 27.
131. Ibíd., p. 54.
132. Ibíd., p. 28.

sajes imágenes *dialécticas*, claramente el *locus* de "los símbolos desiderativos del siglo pasado" convertidos "en residuos",[133] y el comentario final del *exposé* bien podría haber proporcionado su encabezamiento: "Antes de que se desmoronen empezamos a reconocer como ruinas los monumentos de la burguesía".[134] Los contenidos de los pasajes habían cambiado junto con su público. "Ahora en los pasajes uno puede comprar postales, pinturas, ropa interior sexy y souvenirs, anuncio seguro del comienzo de su muerte. El *Panoptikum*[135] intentaba conservar su audiencia con películas, estereoscopios y autómatas".[136] Los pasajes traficaban excitación sexual. Las librerías vendían literatura erótica; en las exhibiciones de sexo y rarezas del "museo anatómico" convergían la medicina y la pornografía. Un concurrente asiduo comentaba en 1925: "El autómata, 'La noche nupcial', no está funcionando, a pesar de la ausencia de un cartel que indique que está fuera de funcionamiento. Así que, muchachas, ¡tomen eso como una advertencia!".[137]

Siegfried Kracauer, el buen amigo de Benjamin, describió el Lindenpassage tal como era en 1930. Benjamin, por supuesto, debe de haber conocido el fragmento: "Lo que unía a los objetos del Lindenpassage y confería a todos ellos la misma función era su retirada del Frente burgués. Deseos, excesos geográficos y muchas de esas imágenes arrancadas al sueño no estaban autorizados a mostrarse en los lugares por los que se movía la clase alta, en las catedrales y universidades, en banquetes y desfiles. Cuando era posible, eran destruidas, y cuando no podían ser totalmente demolidas, entonces al menos eran expulsadas y desterradas a la Siberia interior de los pasajes. Pero aquí se vengaban del idealismo burgués que las oprimía, haciendo alarde de su existencia desgraciada en contra de su existencia razonable. Humilladas como estaban, se las arreglaban para agruparse y para organizar, en la tenue luz del pasaje, una verdadera acción de protesta contra la fachada cultural del exterior (...) Así el pasaje actuaba como una crí-

133. *Poesía y capitalismo*, p. 190.
134. Ibíd.
135. El *Panoptikum* de Castan se erguía en la casa de la esquina, frente a la entrada al Friedrichstrassenpassage.
136. Geist, p. 137.
137. Egon Erwin Kisch, citado en Geist, p. 140.
138. Siegfried Kracauer, "Abschied von der Lindenpassage", *Strassen in Berlin und anderswo*, Frankfurt am Main, 1964, pp. 36-38.

tica del mundo burgués que todo verdadero paseante entendía".[138]

La situación de los pasajes de París, que Benjamin conoció cuando escribía sus memorias de Berlín, no puede haber sido muy distinta, aunque por ser más antiguos y por estar construidos en una escala más pequeña y humana, sus cafés eran sin duda más cómodos y su ritmo de paseo conducía más fácilmente a la *flanerie*. Benjamin habría acordado con la interpretación de Kracauer de los pasajes como una imagen que evocaba una crítica social, pero sin duda habría añadido lo siguiente: si los pasajes ahora albergaban al sórdido subsuelo del mundo burgués, también preservaban como reliquias los restos de sus sueños incumplidos, los cuales, en tanto motores de la acción colectiva, proporcionaban la única garantía de que la sociedad presente funcionara como pasaje a una sociedad más humana. Kracauer finalizaba su descripción del Lindenpassage con una pregunta: "¿(...) quién sabe qué se está fraguando? Tal vez fascismo o tal vez nada de nada".[139] Esto era diciembre de 1930. Para 1933 la respuesta era clara en Alemania. En febrero de 1934 París fue el escenario de una serie de protestas callejeras de derecha que hacían pensar que un destino similar era probable para Francia. El fascismo era la revolución que no rescataba el sueño de la satisfacción de los deseos, sino que lo reprimía en nombre de un "propósito superior", con el objetivo de disciplinar a las masas. La escala y los propósitos de la arquitectura nazi estaban en la tradición de Haussmann. La ideología nazi favorecía a los pequeños tenderos, no como crítica de la cosificación mercantil de los sueños utópicos sino como ataque sobre los judíos. En la *Reichkristallnacht* de 1938, veintinueve grandes tiendas, todas propiedad de judíos, fueron incendiadas.[140]

Segunda parte

Adorno recelaba de la noción benjaminiana de sueño colectivo: "Pues, ¿quién es el sujeto del sueño?", le escribió a Benjamin en 1935, refiriéndose al *exposé* del Proyecto de los Pasajes, en donde en lugar del sujeto individual de la psicología burguesa, "se acude (...) a la conciencia colectiva, que en la versión actual me temo que sea indistinguible de la de Jung".[141] Adorno sostenía que Benjamin parecía asumir que la conciencia onírica actual podía existir por fuera de la sociedad capitalista, en vez de considerarla su producto distorsionado,[142] y argumentaba que tal posición era incompatible con el marxismo: "El que en el colectivo que sueña no haya cabida para diferencia alguna entre clases es un signo claro y suficientemente alertador".[143] Las reservas de Adorno acerca del *exposé* no eran poco razonables, pero los otros escritos de Benjamin indican que Adorno estaba leyendo mal su propósito. Las imágenes dialécticas claramente no eran arquetipos eternos, sino constelaciones socialmente específicas, heredadas histórica antes que biológicamente, y no a través de una genealogía lineal. Benjamin comparaba su aparición en la conciencia con la memoria involuntaria de Proust: "En cuanto que el pretérito se contrae en el instante –en la imagen dialéctica–, pasa a formar parte del recuerdo involuntario de la humanidad (...) La imágen dialéctica ha de definirse como el recuerdo involuntario de la humanidad redimida".[144] Mientras que la memoria voluntaria recordaba los sucesos secuencialmente, el espacio histórico de la memoria involuntaria era el "desorden".[145] La imagen de pronto se establecía "en el instante de peligro", tanto para el objeto como para el sujeto. Por otro lado, "Este sujeto no es ¡de ninguna manera! un sujeto trascendental, sino la clase oprimida que lucha en su situación más expuesta. Sólo para ella y únicamente para ella hay conocimiento histórico en el instante histórico".[146]

III. Sueños colectivos, diferencias de clase

Benjamin no era ciego a las diferencias de clase en lo que respecta al sueño "colectivo" (como he tratado de demostrar, los pasajes estaban repletos de contrastes de clase). En la reconstrucción de su infancia, Benjamin admitió

139. Ibíd.
140. David Schoenbaum, *Hitler's Social Revolution: Class and Status in Nazi Germany, 1933-1939*, Nueva York, 1966, p. 142.

141. Carta de Adorno a Benjamin del 2 de agosto de 1935, en *Correspondencia*, p. 114.
142. Ibíd., p. 113.
143. Ibíd., p. 114.
144. *La dialéctica en suspenso*, p. 77.
145. Ibíd., p. 93.
146. Ibíd.

con cierta franqueza que el Berlín que a él se le revelaba estaba determinado por su origen de clase: "Nunca he pasado la noche entera en las calles de Berlín. He visto sus auroras y crepúsculos, pero entre una y otra simplemente me retiraba. Sólo las calles conocen de la ciudad algo que yo no logro sentir y que hizo de las miserias y los vicios algo así como un paisaje que lo empapaba todo desde que se ponía el sol hasta que amanecía. Siempre encontraba yo un alojamiento, a veces, sin embargo, tan remoto y desconocido que nunca estaba solo y donde nunca volvía a poner los pies. Cuando me recogía ya tan tarde en la entrada de alguna casa mis piernas seguían encadenadas a la calle, y si algunas manos me liberaban, no eran unas manos inmaculadas precisamente".[147] Lo que Benjamin sabía del trabajo manual cuando era un niño se limitaba al rombo de vidrio de su tía, que representaba una mina "(...) en la que unos hombres conducían una carreta, trabajaban con pico (...)".[148] Confesó su testaruda reserva a formar "un frente organizado, ni siquiera con la propia madre",[149] y llegó a considerar la soledad "el único estado de dignidad humana".[150] Sin embargo, y a pesar de su origen burgués de clase alta, después de exiliarse en París en 1933, Benjamin tuvo que lidiar permanentemente con su inseguridad financiera. Sus cartas están llenas de referencias a ese problema y a la ansiedad que le provocaba, que afectaba su trabajo. Para complementar el estipendio que recibía del Instituto, que él creía, innecesariamente, que sería interrumpido, producía para el mercado, para periódicos y revistas literarias, con el objetivo de ganarse la vida. Como escritor, entonces, Benjamin podía contarse entre aquellos intelectuales sobre los cuales comentaba: "Resultaba inevitable que (...) tropezasen un día muchos de ellos con la naturaleza mercantil de su fuerza de trabajo".[151]

La audiencia contemporánea de Benjamin percibiría de distintas maneras las imágenes históricas de los pasajes como Cielo y como Infierno: la burguesía las percibiría como cognición crítica de la manipulación mercantil de sus sueños y del eterno retorno del deseo; los intelectuales, como conciencia de que la revolución social representaba su verdadero interés objetivo. Pero sólo las clases oprimidas podían experimentar la superposición del pasado y el presente de una manera que motivara la acción revolucionaria, esto es, con ira. A ellos los pasajes les proporcionaban la imagen de "los antecesores esclavizados", que habían producido el mundo en su forma material pero que no lo poseían, y cuya herencia cultural había sido usurpada por la clase dominante. Sólo para ellos la conciencia de que la manipulación mercantil de los sueños era una herramienta para mantenerlos en su posición de explotación, convocaba las respuestas motoras de la furia. Tal iluminación nutría su "odio" revolucionario y "su voluntad de sacrificio".[152]

147. "Crónica de Berlín", p. 44.
148. Ibíd., p. 28.
149. Ibíd.
150. Ibíd., p. 29.
151. *Poesía y capitalismo*, p. 75.

Los sueños burgueses de satisfacción sexual y material se habían democratizado sin haberse cumplido. Como ilusiones gobernaban sobre todas las clases. Uno podía de verdad citar a Marx: "Nuestro lema debe ser: reforma de las conciencias no a través de dogmas, sino a través del análisis de la conciencia mística, la conciencia que no es clara para sí misma (...) Entonces será transparente que el mundo ha estado soñando hace tiempo con algo que puede obtener sólo si se hace consciente de él. Será transparente que no se trata de trazar una línea divisoria entre pasado y futuro, sino de llevar a cabo los pensamientos del pasado. Y finalmente será transparente que el género humano no empieza ningún trabajo *nuevo*, sino que conscientemente realiza su trabajo antiguo".[153] Pero si cada época, al soñar a su sucesora, "apremia su despertar",[154] entonces lo que despertaría a las clases oprimidas era el hecho de que el sueño de un mundo humanizado se correspondía con la realidad pesadillesca de sus propias vidas. La deshumanización total de trabajadores y prostitutas era necesaria para crear símbolos de ensueño ilusorios para la burguesía.

Las implicancias feministas

Las distinciones de clase claramente permanecían en la concepción benjaminiana del sueño colectivo. Sin embargo, su concentración en el punto de

152. *Discursos interrumpidos*, p. 186.
153. Karl Marx, carta A. Ruge, septiembre de 1843, en *Marx-Engels Reader*, Robert Tucker (ed.), Nueva York, 1972, p. 10.
154. *Poesía y capitalismo*, p. 190.

consumo antes que en el de producción lo alejaba efectivamente de Marx, al menos en términos de su definición del sujeto revolucionario. Si bien Benjamin siempre se refirió a ese sujeto como "proletariado", los términos de su análisis no limitaban necesariamente el uso de la categoría a los trabajadores fabriles. Si la deshumanización se definía no simplemente en términos de trabajo alienado productor de plusvalor, sino como subjetividad alienada que producía valor simbólico, entonces la clase de los oprimidos podía ser mucho más amplia. Podía incluir a los grupos étnicos perseguidos, sobre los cuales se imprimía un valor simbólico negativo con el objetivo de realzar la superioridad ilusoria de los dominadores. Y, significativamente, podía incluir a las mujeres, cuyo valor simbólico positivo en tanto objetos sexuales se correspondía con su devaluación en tanto seres humanos. Degradadas como mercancías –crecientemente, dentro del contexto de la "liberación" sexual burguesa, esto fue cierto para todas las mujeres, no solamente las prostitutas–, sus deseos de seguridad material y felicidad sexual las colocaba en una posición de dependencia opresiva, en tanto el sexo era la clave de su supervivencia económica.

La relación entre la degradación de las mujeres como mercancías y su propio deseo de mercancías que adornaban y embellecían sus cuerpos, fomentado por la compraventa masiva en el mercado, no constituía necesariamente un caso de víctimas deseando su propia opresión. Ser el objeto sexual de un hombre que te compraba era (y todavía es) una experiencia singularmente no-erótica, tanto para prostitutas como para amas de casa (ambas, pese a esta situación existencial común, eran mantenidas separadas socialmente por el patriarcado que las compraba). En contraste, las mercancías ponían un erotismo palpable, si bien ilusorio, a disposición de las compradoras mujeres, quienes adornaban sus cuerpos, tal vez menos como signo de su sumisión a las relaciones existentes que como celebración anticipatoria de relaciones utópicas. El sueño de la satisfacción erótica, negado por la venta del cuerpo, se mantenía vivo en la venta de mercancías, aunque en forma distorsionada. Existe evidencia de que las mujeres experimentaban las liquidaciones de las grandes tiendas como descarga libidinal: "Por medio del despliegue de lazos, cintas, mercería fina y géneros de toda clase en montones enmarañados (...) los clientes gozaban de un acceso táctil ilimitado a los bienes (...) La presión exterior para comprar es reemplazada por los movimientos de la libido individual operando libremente en

una situación de venta altamente informal (...) Requiere un considerable esfuerzo imaginativo visualizar el impacto totalmente devastador que las primeras liquidaciones tuvieron para el público femenino de fines del siglo XIX, cuando las transacciones sociales de cualquier tipo estaban altamente formalizadas y el despliegue externo de la lujuria interior era rigurosamente suprimido en los círculos de buen tono".[155]

Puede notarse que hay elementos de una conciencia política feminista en los escritos de Benjamin. Esto resulta evidente en su sensibilidad a la importancia de la prostitución como forma de opresión laboral en el siglo XIX. Esta conciencia reaparece en una serie de textos breves.[156] Sin embargo, Benjamin nunca desarrolló estas inferencias feministas, incluso cuando sus materiales claramente apuntaban en esa dirección. El ejemplo más notable es un ensayo que presenta una serie de ilustraciones extraídas de novelas domésticas femeninas (*Dienstmädchenromane*), un género literario popular en el siglo XIX, con títulos como *Lady Lucie Gulford, la princesa de la venganza, llamada: La hiena de París*. Una de las ilustraciones muestra un grupo de niñas vestidas para una fiesta elegante en un jardín, disparando con pequeños fusiles de chispa a un joven atado a un árbol; otra retrata a una mujer de clase alta, daga en mano, su pie en la espalda de su víctima masculina caída, mientras una sirvienta aparece en el fondo con una fuente de comida. Los dibujos cuentan la historia de una retribución fantasiosa por la opresión sexual; pero Benjamin, ignorando el hecho de que éstas eran novelas sobre y para mujeres, hace un comentario que sólo se dirigía a la clase y no a la clase sexual, permaneciendo así dentro de categorías marxistas más convencionales. Notando con asombro que en las novelas existía cierta connivencia entre sirvientas y señoras, proporcionó la explicación un tanto imperfecta, dada la violencia de las escenas, de que tal vez se debía a que "las clases serviles en ese momento todavía se sentían solidarias con la burguesía, y compartían sus más secretos idea-

155. Artley, p. 7.

156. Ver "Frau Warrens Gewerbe", *G. S.*, II:2, pp. 614-15; "Johan Jacob Bachofen", *G. S.*, II:1, pp. 219-234; "Soll die Frau im politischen Leben Teilnehmen?" (entrevista con la novelista Colette), *G. S.*, IV:I, pp. 492-95; "Phantasie über Kiki" (reseña de una exhibición de una famosa modelo de arte parisina fotografiada por Man Ray), *G. S.*, IV:1, pp. 485-486.

157. "Dienstmädchenromane des vorigen Jahrhunderts", *G. S.*, IV:2, pp. 261-62.

les románticos".[157] Sin embargo Benjamin, cuya propia historia de amor fue melancólica,[158] estuvo más cerca de una conciencia política feminista que muchos otros miembros masculinos de la izquierda radical, cuya afirmación activa de la sexualidad no transcurrió sin una abusiva falta de sensibilidad con respecto a las desigualdades de poder entre ellos mismos y las mujeres con las que se habían asociado "libremente".

El Frente Popular y el Proyecto de los Pasajes

La fuente de toda percepción histórica descansa en el presente del historiador.[159]

Una colección de fotografías recientemente publicada, tomadas por Brassaï en la década de 1930, proporciona imágenes del París que Benjamin conoció, las calles sobre las que caminó y la vida de la multitud que observó allí.[160] Representan una feria callejera barrial que viajaba alrededor de París, ofreciendo entretenimientos similares a los de los decadentes pasajes; "atracciones *trash*": *tableaux vivants*, mujeres semidesnudas, exhibiciones exóticas y de *freaks*, puestos de comida, casillas vistosas.[161] Mientras que en el Proyecto de los Pasajes de Benjamin la figura del *flâneur*, quien "(...) hace del bulevar un interior",[162] era una imagen central, en los treinta el desempleo creó una nueva clase de habitantes de la calle. Brassaï fotografió a los *clochards* o vagabundos: 12.000 estaban registrados en París como *"sans domicile fixe"*.[163] La prostitución, si bien estaba regulada, era aún legal: contiguo a las instalaciones de la Bibliothèque Nationale donde Benjamin se sentaba a diario para investigar para su Proyecto de los Pasajes, estaba el mundialmente conocido Chabanais, una "casa de ensueño", con habitaciones decoradas lujosamente, siguiendo una serie de temas (marroquí, oriental, hindú, pompeyano), y una clientela regular que incluía al Príncipe de Gales.[164] Había establecimientos más modestos, así como amontonamientos de peatones en las esquinas, en muchas partes de la ciudad. Se pegaban grandes cantidades de pósters políticos en muros y fachadas, lo que recordaba la "exuberancia tropical" de los *reclâmes* comerciales en el área de los pasajes.

Benjamin estaba trabajando en el Proyecto de los Pasajes durante el período en que la amenaza de la extrema derecha en Francia había provocado el surgimiento de un Frente Popular entre socialistas, comunistas y radicales burgueses, que había llevado a Leon Blum al gobierno en mayo de 1936. Menos de dos semanas después de esta victoria, sin embargo, trabajadores de base, más radicalizados que la dirigencia sindical, quebraron la disciplina partidaria y sindical. Comenzó entonces una ola de huelgas de brazos caídos. El gobierno de Blum, que en apariencia representaba a los trabajadores, se atuvo a una política de compromiso con el capitalismo en un intento de restaurar la confianza en una economía que estaba en depresión. El 7 de junio Blum organizó el primer encuentro de este tipo entre la Confederación Francesa del Trabajo y los más altos gerentes de negocios. El resultado fueron los famosos "Acuerdos Matignon", un programa para estimular pacíficamente reformas proobreras, que buscaba a su vez mitigar el miedo de inversores y empleadores a la revolución. Cuando estos acuerdos estaban siendo negociados y el Partido Comunista mantenía su apoyo al gobierno de Blum, los trabajadores se hicieron más combativos. Las huelgas se extendieron desde la industria al sector público y a la agricultura. En París, las huelgas golpearon grandes tiendas, cafés, restaurantes y hoteles. El 11 de junio los datos oficiales indicaban que había 1.165.000 huelguistas. Amenazaban con paralizar la economía. Trotsky anunció:

158. En 1917 Benjamin se casó con Dora Pollak; en 1921 "desarrolló una inclinación pasional" por Julia Cohn, un amor que "permaneció no correspondido"; en 1924 se enamoró de Asja Lacis, una comunista rusa; en 1929-30 atravesó un doloroso divorcio para casarse con Lacis, pero este casamiento nunca ocurrió. La naturaleza tristemente insatisfactoria de la relación de Benjamin con Lacis está claramente registrada en el recientemente publicado diario de la visita de Benjamin a Moscú: *Diario de Moscú*, Madrid, Taurus, 1990.

159. *G. S.*, II:3, p. 1359.

160. Brassaï, *The secret Paris of the 30's*, traducción de Richard Miller, Londres, 1976.

161. Ibid., "La feria callejera" (sin número de página).

162. *Poesía y capitalismo*, p. 51.

163. Brassaï, "El último vagabundo del Coup des Miracles".

164. Brassaï, "Casas de ensueño".

"La Revolución Francesa ha comenzado (...) Éstas no son simplemente huelgas, ésta es *la* huelga (...)". Pero el movimiento no tenía líderes. A muchos les parecía que el Partido Comunista se había vendido al estado burgués.[165]

Las huelgas de brazos caídos ponían a los capitalistas particularmente nerviosos, dado que el gesto de ocupar, antes que boicotear, el lugar de trabajo era una señal anticipatoria de la Revolución y del control obrero. Una fotografía periodística, tomada el 3 de junio de 1936,[166] muestra a los obreros parisinos ocupando una fábrica como si se tratara de su hogar. Los obreros, todos hombres, acampaban en el suelo, algunos jugando a las cartas, algunos durmiendo, tal vez soñando. ¿Acaso escribía Benjamin con ese sujeto revolucionario espontáneamente organizado en mente? Si se considera su ensayo de 1929, "El surrealismo", como declaración perdurable de sus convicciones políticas, entonces podemos sospechar que así era. En ese ensayo, Benjamin renunciaba claramente a políticas colaboracionistas, exigiendo en cambio "(...) pesimismo en toda la línea. Así es y plenamente. Desconfianza en la suerte de la literatura, desconfianza en la suerte de la libertad, desconfianza en la suerte de la humanidad europea, pero sobre todo desconfianza, desconfianza, desconfianza en todo entendimiento: entre las clases, entre los pueblos, entre éste y aquél".[167]

En ese entonces, ésa era también la línea política del Partido Comunista. Benjamin elogiaba al comunista Pierre Naville, cuyo ensayo "La revolución y los intelectuales" rompía con la posición surrealista de independencia intelectual del Partido. Naville rechazaba la política orientada hacia el futuro y llamaba a la "organización del pesimismo". Benjamin concordaba: "Organizar el pesimismo no es otra cosa que transportar fuera de la política a la metáfora moral y descubrir en el ámbito de la acción política el ámbito de las imágenes de pura cepa".[168] Tiedemann ha apuntado que Benjamin "fue en parte

165. Trotsky, citado por Joel Colton, en *Leon Blum: Humanist in Politics*, Cambridge, 1966, p. 152.

166. World Wide Photos, reproducida en Colton.

167. "El surrealismo", en *Imaginación y sociedad*, p. 60.

168. Ibíd.

169. Rolf Tiedemann, "Historischer Materialismus oder politischer Messianismus?", en *Materialen zu Benjamins Thesen 'Über den Begriff der Geschichte'*, Peter Buthaup (ed.), Frankfurt am Main, 1975, p. 101.

muy lejos"[169] en su deseo de respaldar la política de la Unión Soviética. Pero este respaldo se refería principalmente a la política exterior soviética, dado que, hasta el pacto nazi-soviético de 1939, Benjamin consideró que la única esperanza de derrotar al fascismo en Alemania residía en la URSS. Pero estaba desconcertado por las purgas intelectuales en Rusia,[170] y no hay evidencia de que haya seguido al Comintern en su pasaje de una táctica de no reconciliación a la política del Frente Popular. En 1940, en sus "Tesis de Filosofía de la Historia", condenó explícitamente lo que llamaba la "servil inserción" de los políticos izquierdistas "en un aparato incontrolable".[171]

La teoría del conocimiento de Benjamin

Las "Tesis", en tanto introducción metodológica al Proyecto de los Pasajes, son reveladoras en su yuxtaposición de la práctica intelectual revolucionaria y el acto revolucionario real. El mismo lenguaje sirve para caracterizar a ambos: hacer saltar el *continuum* de la historia; detener los relojes que marcan su tiempo vacío; situarse en otra dimensión temporal de "tiempo-ahora", en la cual ocurren tanto la revolución como la revelación; ver el presente como imagen dialéctica, en constelación con elementos del pasado. Las huelgas de brazos caídos detenían el tiempo burgués. Y la conciencia onírica de los huelguistas que ocupaban su lugar de trabajo también estaba en la dimensión del tiempo-ahora. El mismo gesto caracterizaba el conocimiento y la praxis revolucionaria. ¿Estaba sugiriendo Benjamin una conexión causal inmediata entre la alteración del estado de la conciencia y una alteración de la realidad? Más específicamente, ¿el Proyecto de los Pasajes quería ser subversivo de manera directa?

Aunque todavía no está disponible toda la evidencia, la mejor conjetura indica que no. La causalidad lineal directa formaba parte del aparato cognitivo burgués que Benjamin rechazaba. Sus propios escritos, aun los más accesibles, son indisputablemente esotéricos, y los fragmentos publicados del

170. Ibíd. Scholem cuenta que Benjamin se mostraba muy vulnerable cuando hablaba de los juicios, y que no respaldaba claramente ninguna de las dos posiciones. *Geschichte einer Freundschaft*, p. 263.

171. *Discursos interrumpidos*, p. 184. Ver también, *G. S.*, II, p. 732.

Proyecto de los Pasajes no son la excepción. La crítica de Adorno al ensayo de 1938 sobre Baudelaire y al Proyecto de los Pasajes en general daba justo en el blanco: "(...) no ignoro la disciplina ascética que ha tenido que imponerse para dejar de lado por doquier las respuestas teóricas decisivas a las preguntas e incluso para conseguir que las propias preguntas *sólo* resulten visibles *a los iniciados*. Pero no puedo menos de preguntarme si tal ascetismo resulta sostenible a propósito de esta materia (...) ¿constituye esto un 'material' susceptible de esperar pacientemente ser interpretado, sin verse consumido por su propia aura?".[172] Desde la perspectiva de una causalidad histórica en la cual la dialéctica entre teoría y práctica es vista como una secuencia cronológica de acción y reflexión, la obra de Benjamin se muestra de hecho injustificablemente autolimitada y esotérica. Pero pueden encontrarse en sus escritos los rudimentos de una teoría del conocimiento que se distingue radicalmente de esta perspectiva e implica una reorientación profunda de la problemática de teoría-praxis; una teoría del conocimiento que la urgencia de la situación política no le permitió desarrollar. Sin embargo, ésta sigue siendo la contribución intelectual más osada de Benjamin (y la menos valorada por sus colegas del Instituto).

Si Benjamin *hubiera* querido que estas imágenes dialécticas fueran subversivas de manera directa, su teoría no habría sido más que un intento de emplear el poder de las imágenes de un modo emparentado con la nueva industria publicitaria, promoviendo la revolución por medio de la manipulación de la conciencia del proletariado. Había momentos, particularmente en el ensayo sobre la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica, en los que Adorno sospechaba que Benjamin estaba haciendo justamente eso.[173] Pero si tenemos en cuenta en este punto la sugerencia de Benjamin de que "el método es una digresión",[174] podremos arribar a una comprensión más correcta. La teoría del conocimiento de Benjamin estaba basada en su propia experiencia. No fue el marxismo lo que lo convenció de su validez. En 1931, advirtió acerca de que "(...) me vean como un abogado del materialismo dialéctico

172. Carta de Adorno a Benjamin del 10 de noviembre de 1938, en *Correspondencia*, p. 270. El subrayado es mío.

173. Carta de Adorno a Benjamin del 18 de marzo de 1936, en *Correspondencia*, pp. 133-140.

174. Walter Benjamin, *The origin of German Tragic Drama*, New Left Books, Londres, 1977, p. 28.

en tanto dogma, en vez de como un investigador de la realidad, para quien la *actitud* del materialista parece más científica y humana ante todas las cosas que se mueven delante nuestro, que aquella del idealista".[175]

Sus convicciones cognitivas fueron duraderas: hubo cambios notablemente pequeños en sus intuiciones intelectuales entre sus períodos pre y post marxista (el punto de inflexión fue a fines de los veinte). Escribió a Scholem en 1934: "(...) que mi comunismo se aproxima al credo menos que a cualquier otra forma o modo de expresión; que mi comunismo –sacrificando la ortodoxia– no es nada más que la expresión de ciertas experiencias que he tenido en mi pensamiento y en mi existencia".[176] Benjamin era plenamente consciente de que su estudio temprano, *El origen del drama barroco alemán*, expresaba en lenguaje metafísico una filosofía que, si no era materialista, era con seguridad dialéctica, y por lo tanto un antecedente de su obra posterior.[177] De hecho, muchas de las características de su teoría de las imágenes dialécticas aparecen en ese libro como una teoría de las ideas: éstas eran la "interpretación objetiva de fenómenos [históricos], o más bien sus elementos", mientras que éstos eran vistos como "puntos en una constelación".[178] Pero antes de caer en una discusión totalmente no benjaminiana sobre si es-

175. Carta de Benjamin a Max Rychner del 7 de marzo de 1931, en *Briefe*, vol. 2, p. 524.

176. *G. S.*, II:3, p. 1513.

177. *Briefe*, vol. 2, p. 523.

178. *The origin of German Tragic Drama*, p. 34.

179. Cf. Marx en *El dieciocho Brumario de Luis Bonaparte*: "La revolución social del siglo XIX no puede sacar su poesía del pasado, sino solamente del porvenir (...) Las anteriores revoluciones necesitaban remontarse a los recuerdos de la historia universal para aturdirse acerca de su propio contenido. La revolución del siglo XIX debe dejar que los muertos entierren a sus muertos, para cobrar conciencia de su propio contenido", Karl Marx, *El dieciocho Brumario de Luis Bonaparte*, Montevideo, Ediciones de la Comuna, 1995, pp. 12-13.

180. La carta a Rychner, citada más arriba, continúa: "Nunca fui capaz de pensar o investigar de otra manera que no fuera, si puedo expresarme así, en un sentido teológico; esto es, de acuerdo con la enseñanza talmúdica de los 49 niveles de significado de cada sección de la Torah" (*Briefe*, vol. 2, p. 524). No puede negarse la importancia de la teología en la teoría de Benjamin. Lo que cuestiono es el provecho de tratar de localizar su imagen: está en todas partes (y consecuentemente en ningún lado). Benjamin la capturó: "Mi pensamiento se relaciona con la teología como el papel secante con la tinta. Está completamente empapado en ella. Pero si dependiera del papel secante, no quedaría nada de lo escrito", *La dialéctica en suspenso*, p. 82.

to prueba que su teoría era verdaderamente marxista,[179] o teológica,[180] o metafísica,[181] es necesario que establezcamos otra conexión para demostrar que la construcción de constelaciones no es propiedad exclusiva de ninguna de estas tradiciones culturales. Más bien, es un juego de niños.

IV. El juego infantil: ¿una fuerza revolucionaria?

Los niños, escribió Benjamin, están menos intrigados por el mundo preformado que los adultos han creado que por sus residuos. Se sienten atraídos por objetos que carecen de valor o propósito evidente: "Los utilizan no tanto para reproducir las obras de los adultos, como para relacionar entre sí, de manera nueva y caprichosa, materiales de muy diverso tipo, gracias a lo que con ellos elaboran".[182] La aproximación de Benjamin a los fenómenos descartados o descuidados por el siglo XIX no era muy distinta. Ningún pensador moderno, con la excepción de Piaget, tomó a los niños tan seriamente como Benjamin en el desarrollo de una teoría del conocimiento. Los libros infantiles del siglo XIX constituían una de las partes más valoradas de su única posesión apasionada, su colección de libros.[183] Confesó que no había muchas cosas "en el reino del libro con las que yo tenga una relación tan cercana".[184] Scholem testificó sobre la importancia de los niños para Benjamin y señaló que éste tomaba muy seriamente el proceso cognitivo de recordar su propia infancia. "El hecho de que durante toda su vida se sintiera atraído con mágico poder por el mundo de los niños y la naturaleza infantil constituye uno de los rasgos de carácter más impor-

181. Si de hecho *era* metafísica, entonces lo era en un sentido completamente terrenal y materialista: "(...) en mi propia experiencia la obviedad comunista más grande tiene más sentido que los significados profundos burgueses de hoy en día, que son siempre los de una apologética", *Briefe*, vol. 2, p. 524.

182. *Dirección única*, p. 25. [La versión inglesa con la que trabaja Buck-Morss utiliza el adjetivo "intuitiva" en lugar de "caprichosa". N. del T.]

183. Cf. "Aussicht in Kinderbücher" (1926) y "ABC-Bücher vor hundert Jahren" (1928), *G. S.*, IV:2, pp. 609-15, y 619-20. Durante su viaje a Moscú en 1927, Benjamin apuntó en su diario que había tenido una discusión con un coleccionista de libros infantiles ruso sobre su "gran plan" para una obra documental llamada "Fantasía". Ver Walter Benjamin, *Diario de Moscú*, p. 127.

184. Ibíd., p. 1049.

tantes de Benjamin. Este mundo se contó entre los objetos más duraderos y tenaces de su reflexión y todo lo que ha escrito sobre este tema se encuentra entre sus trabajos más perfectos".[185] Benjamin pensaba que el juego de los niños con las palabras tiene "mayor parentesco con (...) los textos sagrados que con (...) el habla corriente de los adultos".[186] Solía decir de la hostilmente filosófica y notablemente compleja introducción al libro sobre el drama barroco (escrito, dicho sea de paso, por las tardes en el Café Princesa de Berlín mientras tocaba una banda de jazz)[187] que tenía, como "contraseña secreta" de entrada, un verso infantil: "Salta vallas, salta piedras, pero siempre con cuidado".[188] Las imágenes del mundo infantil aparecen tan insistentemente a lo largo de la obra de Benjamin que la ausencia de una discusión seria sobre su significado teórico en prácticamente todos los comentarios críticos sobre Benjamin debe atribuirse a elitismo intelectual, a prejuicio sexista o a ambos.

Benjamin versus Piaget

Piaget y Benjamin estaban de acuerdo en que la cognición infantil era un estado superado tan completamente que a los adultos se les aparecía casi como inexplicable. Piaget se sentía satisfecho con la desaparición del pensamiento de la infancia. Los valores de su epistemología se inclinaban hacia el extremo adulto del espectro. Su pensamiento replicaba, sobre el eje del desarrollo ontogenético, el supuesto de la historia-como-progreso que Benjamin consideraba una marca registrada de la falsa conciencia burguesa. Predeciblemente, Benjamin no estaba interesado en el despliegue secuencial de los distintos estadios de la razón formal abstracta, sino en lo que se *perdía* en el camino. Scholem escribió que Benjamin, en tanto metafísico, describía fascinado "(...) el mundo aún inalterado de los niños y su fantasía creadora con la misma respetuosa admiración con que busca

185. Scholem, "Walter Benjamin", p. 12.

186. Ibíd., p. 31.

187. "Crónica de Berlín", p. 40.

188. Scholem, "Walter Benjamin", p. 22.

189. Ibíd., p. 12.

penetrar los conceptos".[189]

Lo que Benjamin encontraba en la conciencia infantil, sacada de circulación por la educación burguesa, y cuya redención era tan crucial, era precisamente una conexión "sin rupturas" entre percepción y acción, que era distintiva de la conciencia revolucionaria entre los adultos. Esta conexión no era causal en el sentido conductista de reacción como respuesta a estímulos. En cambio, era mimética, e involucraba la capacidad de establecer correspondencias por medio de la fantasía espontánea. "Sus cajones [los del niño] deberán ser arsenal y zoológico, museo del crimen y cripta. 'Poner orden' significaría destruir un edificio lleno de espinosas castañas que son manguales, de papeles de estaño que son tesoros de plata, de cubos de madera que son ataúdes, de cactáceas que son árboles totémicos y céntimos de cobre que son escudos."[190] La "señal" revolucionaria que procede "del mundo en el que el niño vive y da órdenes"[191] era la capacidad de improvisación mimética. La percepción y la transformación activa eran dos polos de la cognición infantil: "Cada gesto del niño es un impulso creativo que se corresponde exactamente con un impulso receptivo".[192]

Los experimentos de Piaget pusieron a prueba las respuestas universales y predecibles. Benjamin estaba interesado en la espontaneidad creativa de la respuesta, que la socialización burguesa destruía. La teoría de Piaget sólo consideraba la cognición ligada a la acción en tanto forma cognitiva primitiva, correspondiente al período preverbal sensorio-motriz, y dejaba de tener en cuenta la cognición mimética una vez que el niño adquiría la capacidad de habla. En los tests de Piaget, el juego fantástico del niño, la construcción de mundos posibles, eran probablemente registrados como un error cognitivo. Para Benjamin, en cambio, la naturaleza primaria de las acciones motrices era razón suficiente para prestarles atención. Constituían evidencia de la "facultad mimética", un lenguaje de gestos que Benjamin consideraba más básico para el conocimiento que el lenguaje conceptual.[193] El "experimento" de Benjamin consistía en observar los gestos de los niños en la pintura, la danza y, particularmente, en el teatro, el cual permitía una "descarga indomada de fantasía infantil".[194] En los espectáculos teatrales de los niños, "Todo es dado vuelta, y así como el amo servía al esclavo durante las Saturnalias romanas, así durante el espectáculo, los niños se paran en el escenario y enseñan y educan a sus atentos educadores. Aparecen nuevas fuerzas y nuevos impulsos (...)".[195]

La cognición infantil era una potencia revolucionaria porque era táctil, y por eso estaba vinculada a la acción, y porque, en vez de aceptar el significado dado de las cosas, los niños aprendían a conocer los objetos asiéndolos y usándolos de un modo que transformaba su significado. Paul Valéry, un escritor que era muy familiar a Benjamin, escribió en una ocasión: "Si están sanos y se sienten bien, todos los niños son auténticos *monstruos* de actividad (...) despedazando, rompiendo, construyendo, ¡siempre haciendo algo! Y llorarán si no pueden pensar en nada mejor que hacer (...) Podría decirse que sólo son conscientes de todas las cosas que los rodean si pueden *actuar* sobre ellas, o a través de ellas, no importa de qué manera: la acción, de hecho, lo es todo (...)".[196] La socialización burguesa suprimió esa actividad: repetir como loro la respuesta "correcta", mirar sin tocar, resolver problemas "mentalmente", sentarse pasivamente, aprender a hacer las cosas sin ayudas visuales;[197] todos estos comportamientos adquiridos iban contra el carácter de los niños. Podría inferirse, por otro lado, que el triunfo de ese tipo de cognición en los adultos señala a su vez su

190. *Dirección única*, p. 55.

191. Walter Benjamin (con Asja Lacis), "Program for a Proletarian Children's Theater", traducción de Susan Buck-Morss, *Performance 5*, marzo/abril de 1973, p. 30.

192. Ibíd., p. 31.

193. Cf. Benjamin, "El problema de la sociología del lenguaje" (1935), una reseña de la literatura en sociolingüística, que tenía en consideración los escritos de Piaget, pero interpretaba sus descubrimientos de una manera que no era la prevista. Benjamin cita la obra de lingüistas marxistas como Vigotski contra Saussure. En *Imaginación y sociedad*, p. 157.

194. "Program for a Proletarian Children's Theater", p. 32.

195. Ibíd.

196. Paul Valéry, *Idée Fixe*, Nueva York, 1965, p. 36.

197. Benjamin recordaba su propia escolarización: "Se encontraban unos tapices figurativos de lo menos histórico que quepa imaginar y que no ofrecían ningún estímulo a los ojos, mientras que los oídos andaban expuestos sin remedio al tintineo de peroratas absurdas", "Crónica de Berlín", p. 30.

198. La valorización de la cognición infantil no implicaba un culto de la juventud. Por el contrario, sólo las personas a las que se les permitía vivir su infancia plenamente eran capaces de crecer realmente ("Program for a Proletarian Children's Theater", p. 32). Benjamin era perfectamente consciente de las limitaciones de la conciencia infantil, que "vive en su mundo como un dictador" (ibíd., p. 30). La educación era necesaria pero ésta debía ser un proceso recíproco. Ésta fue la respuesta

derrota como sujetos revolucionarios.[198]

Pero en tanto hubiera niños, esa derrota nunca sería completa. Aquí, Benjamin evitaba la conclusión pesimista a la que era llevado Adorno cuando postulaba "la extinción del ego" como resultado horroroso del "progreso"[199] histórico. La teoría de Benjamin reconocía que la relación entre conciencia y sociedad en el plano histórico se entremezclaba con otra dimensión, el plano del desarrollo infantil, en la cual la relación entre conciencia y realidad tenía su propia historia. Benjamin entendía literalmente la historia del Mesías llegando como un niño, pero la colectivizaba. En los niños, la capacidad para la transformación revolucionaria estaba presente desde el inicio. Es así que todos los niños eran "representantes del Paraíso",[200] y a cada generación le ha sido "(...) dada una *flaca* fuerza mesiánica (...)".[201] Desnudada de sus pretensiones metafísicas, la historia era la procreación de niños, y como tal, siempre un retorno a los orígenes. Aquí las revoluciones aparecían no como culminación de la historia mundial sino como un nuevo comienzo: "En el momento en que uno llega", no casualmente escribió Benjamin sobre su visita a Moscú, "el estadio infantil comienza", cuando, a causa de las calles congeladas, incluso "hay que aprender a caminar de nuevo".[202]

Cuentos de hadas y el orden mimético

Lo que revela este rodeo a través de la infancia es que la concepción benjaminiana de la "educación materialista", radicalmente contraria al modelo de aprendizaje de estímulo y respuesta, se diferenciaba tanto de la propaganda política como de la publicidad en que no estaba calculada para gobernar una

de Benjamin a la famosa pregunta de Marx en las *Tesis sobre Feuerbach*, sobre quién educaría a los educadores: "¿No es la educación, ante todo, la organización indispensable de la relación entre generaciones y, por tanto, si se quiere hablar de dominio, el dominio de la relación entre las generaciones y no de los niños?", *Dirección única*, p. 97.

199. Ver Susan Buck-Morss, *El origen de la dialéctica negativa*.

200. *La dialéctica en suspenso*, p. 93.

201. *Discursos interrumpidos*, p. 175.

202. "Moscú", en *Cuadros de un pensamiento*, p. 29.

reacción. Por el contrario, sus imágenes dialécticas, como gesto revolucionario que hacía saltar el *continuum* de la historia y capturaba los elementos fenoménicos así liberados en novedosas constelaciones, proporcionaba un modelo a nivel cognitivo para el acto de transformación social, y su meta era despertar la capacidad para la acción revolucionaria que dormitaba en el adulto, sin desplegarse. El paso del conocimiento a la acción dependía de que la facultad mimética produjera, tal como en el caso del gesto infantil, "un impulso creativo que se corresponde exactamente con el impulso receptivo".[203] El papel del escritor revolucionario era mucho menos el de un comandante que el de un narrador de historias, más precisamente, de cuentos de hadas. Benjamin le contó por escrito a Scholem en 1928 que estaba trabajando en "el ensayo sumamente notable y extremadamente precario sobre *Los pasajes parisinos*", que tenía como subtítulo: "Una tierra de hadas dialéctica".[204] En 1936 apuntó que el narrador ruso Leskov "(...) interpretó la resurrección, no tanto como transfiguración, sino como desencantamiento",[205] en un sentido semejante al de un cuento de hadas. Seguramente Benjamin quería que su Proyecto de los Pasajes fuera un cuento de hadas en ese sentido, con la salvedad de que la Resurrección sería una resurrección secular y social, y el "desencantamiento" significaría liberación de las ilusiones de la falsa conciencia.

Teoría y práctica no estaban conectadas causalmente en la concepción de Benjamin, ni siquiera en un sentido recíproco y dialéctico. En cambio, se trataba de una relación de correspondencia mimética. Las constelaciones de conocimiento y acción eran mutuamente traducibles, pero eran discontinuas y no partes formativas de un todo mayor. Para usar una metáfora de su libro *El origen del drama barroco alemán*: "Toda idea es un sol y está relacionada con otras ideas del mismo modo en que los soles están relacionados entre sí".[206] De hecho, los escritos de Benjamin se relacionan entre sí de la misma manera. Su "teoría" no es un montaje de

203. "Program for a Proletarian Children's Theater", p. 31.

204. Carta del 30 de enero de 1928, en *Briefe*, vol. 2, p. 455. El estudio era extremadamente "precario" al menos en parte porque la época moderna era hostil a los relatos de historias: su "incidencia viva" era algo "que de entrada está alejado de nosotros", "El narrador" (1936), en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*, p. 111.

205. Ibid., p. 129.

206. *The origin of German Tragic Drama*, p. 37.

partes, sino la traducción serial –o, mejor, épica– de ciertas constelaciones cognitivas, o gestos, que él igualaba con la verdad. Estos gestos están ocultos en sus escritos, ya sea que estén vinculados con la historia personal, la historia social o la historia natural de la niñez. Se infiere que hay una correspondencia entre estos ejes: que, por ejemplo, escondida tras el Proyecto de los Pasajes está la historia de la propia vida de Benjamin, y viceversa. Descifrar la obra de Benjamin se convierte así en un ejercicio de facultad mimética.

Los escritos de Benjamin parecen ser declaraciones fácticas sobre el mundo objetivo. Adorno no se equivocaba al caracterizar su postura como "positivista".[207] Pero lo que deja perplejos a los lectores es que este estilo factual es utilizado para presentar intuiciones que están lejos de ser obvias, porque sus imágenes se basan en la yuxtaposición de extremos: los ruidos de la ciudad se abarrotan como mariposas;[208] los libros de cánticos parecen horarios de ferrocarriles;[209] en Rusia el jazz está guardado tras una vitrina "como una serpiente venenosa";[210] los barriles de taberna son como pilares de iglesia,[211] y los conventillos parecen rascacielos;[212] mientras que en Moscú "todas las ideas, todos los días y todas las vidas parecen estar puestas sobre la mesa de un laboratorio".[213] El lector no puede sino proceder miméticamente, encontrando correspondencias entre imágenes en múltiples niveles. A causa de la deliberada desconexión de las ideas de Benjamin, sus intuiciones no están alojadas en el contexto de sus textos, como sucede con la escritura narrativa o argumentativa. Por el contrario, se dejan desplazar fácilmente en arreglos cambiantes y combinaciones de prueba. Su legado a los lectores que vienen después de él es un sistema de herencia no autoritario, que se asemeja menos al modo burgués de traspaso de tesoros culturales, como si se tratara del botín de las fuerzas conquistadoras, que a la

207. Carta de Adorno a Benjamin del 10 de noviembre de 1938, en *Correspondencia*, p. 269.
208. "Marsella" (1928), en *Cuadros de un pensamiento*, p. 78.
209. Ibíd., p. 79.
210. "Moscú", ibíd., p. 50.
211. "Nápoles", ibíd., p. 17.
212. Ibíd., p. 16.
213. "Moscú", ibíd., p. 38.

tradición utópica de los cuentos de hadas, que instruyen sin dominar, y muchos de los cuales son las historias tradicionales de la victoria sobre esas fuerzas.[214]

V. La industrialización de la percepción

El hecho de que los lectores del presente encuentren dificultoso este procedimiento habla menos del carácter esotérico de los textos que del marchitamiento de su propia facultad mimética. Por otro lado, y tal como lo demostró la teoría de las correspondencias de Baudelaire, que Benjamin valoraba enormemente, la facultad mimética no tenía que interrumpirse con la niñez.[215] El problema era que en la cultura burguesa, esta facultad había sido relegada al reino de lo estético, de donde debía ser liberada y recuperada como instrumento cognitivo para la praxis revolucionaria. Benjamin sugería que el desarrollo de la cognición mimética no había sido una constante en la historia: "hay que suponer en cambio que la facultad de producir semejanzas –por ejemplo, en las danzas, cuya más antigua función es precisamente ésa–, y por lo tanto también la de reconocerlas, se ha transformado en el curso de la historia".[216] Los aparatos cognitivos de "correspondencias mágicas" –el antiguo arte de la astrología, por ejemplo– estaban claramente basados en esta habilidad.[217] Benjamin creía que la escritura alfabética también había sido mimética en su origen, y que el lenguaje verbal estaba basado en "la semejanza extra sensorial".[218] Además, mantuvo abierta la posibilidad de un "desarrollo futuro" del lenguaje mimético, cuyas "potencialidades para la presentación no estarían limitadas

214. "El Narrador", en *Para una crítica de la violencia*, p. 128.
215. Cf. también el artista, "un hombre que mira más atentamente con la mano allí donde el ojo se hace débil, que traduce los impulsos receptivos de los músculos oculares en impulsos creativos de la mano", "Program for a Proletarian Children's Theater", p. 31.
216. Walter Benjamin, "Sobre la facultad mimética", en *Ensayos escogidos*, versión en español de H. A. Murena, Buenos Aires, Editorial Sur, 1967, p. 105.
217. Ibíd., p. 86.
218. Ibíd., p. 87.
219. *G. S.*, III, pp. 474-475.

al lenguaje verbal", y estarían "lejos de agotarse".[219]

Las nuevas tecnologías de cámara y película eran claramente tales "potencialidades para la presentación". Como resultado de estas tecnologías de reproducción, Benjamin creía que una forma menos mágica y más científica de la facultad mimética podía ser desarrollada en su propia época. La cámara de filmación podía detener el flujo de la percepción y capturar el gesto más sutil: "experimentamos el inconsciente óptico, igual que por medio del psicoanálisis nos enteramos del inconsciente pulsional".[220] La fuerza mimética de la película permitía una ciencia reflexiva de los gestos, en vez de permitir simplemente su duplicación mágica: "Con el primer plano se ensancha el espacio y bajo el retardador se alarga el movimiento", revelando "formaciones estructurales del todo nuevas". "Así es como resulta perceptible que la naturaleza que habla a la cámara no es la misma que la que habla al ojo. Es sobre todo distinta porque en lugar de un espacio que trama el hombre con su conciencia presenta otro tramado inconscientemente."[221] La cámara sometía la ejecución del actor "a una serie de tests ópticos", permitiendo así que el público "se encuentr[e] en la actitud del experto (...)".[222] Como un cirujano, el camarógrafo "penetra" en el sujeto científicamente.[223] Además, y esto tiene importancia política, el mundo que se abría a la cámara proporcionaba conocimiento relevante para actuar sobre él: "Haciendo primeros planos de nuestro inventario, subrayando detalles escondidos de nuestros enseres más corrientes, explorando entornos triviales bajo la guía genial del objetivo, el cine aumenta por un lado los atisbos en el curso irresistible por el que se rige nuestra existencia, pero por otro lado nos asegura un ámbito de acción insospechado, enorme".[224]

Pero había un costado oscuro de la mediación tecnológica de la experiencia, uno que hacía que la nueva ciencia mimética fuera no sólo posible sino también imperativa. Benjamin sostenía que el siglo XIX había presenciado una crisis en la percepción como resultado de la industrialización. Es-

220. "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en *Discursos interrumpidos*, p. 48.
221. Ibíd., p. 48.
222. Ibíd., p. 34.
223. Ibíd., p. 43.
224. Ibíd., p. 47.

ta crisis estaba caracterizada por la aceleración del tiempo, un cambio desde la época de los pasajes, cuando los coches de caballos todavía "no toleran la competencia de los peatones",[225] hasta la de los automóviles, cuando "la velocidad de los medios de transporte (...) sobrepasa las necesidades".[226] "Hacia 1840 fue, por poco tiempo, de buen tono llevar de paseo por los pasajes a las tortugas. El '*flâneur*' dejaba de buen grado que éstas le prescribiesen su 'tempo'. De habérsele hecho caso, el progreso hubiera tenido que aprender ese 'pas'. Pero no fue él quien tuvo la última palabra, sino [Frederick W.] Taylor, que hizo una consigna de su 'abajo el callejeo'."[227] A comienzos del siglo XX, llevar a las tortugas de paseo por la ciudad se había convertido en algo extremadamente peligroso para las tortugas.

La industrialización de la percepción era también evidente en la fragmentación del espacio. La experiencia de la línea de montaje y de la multitud urbana era una experiencia de bombardeo de imágenes desconectadas y estímulos similares al *shock*.[228] La conciencia, en un estado de distracción constante, actuaba como una esponja de *shocks*, registrando estas impresiones sin experimentarlas realmente: los *shocks* eran "apresados, atajados de tal modo por la conciencia" para impedir un efecto traumático.[229] No sólo las impresiones ópticas eran afectadas, sino también el lenguaje verbal: "La escritura, que había encontrado en el libro impreso un asilo donde llevaba su existencia autónoma, fue arrastrada inexorablemente a la calle por los carteles publicitarios (...) (que) someten por completo la escritura a una verticalidad dictatorial".[230] Como demanda de la vida de negocios, "(...) nubes de langostas de la escritura, que al habitante de la gran ciudad le eclipsan ya hoy el sol del pretendido espíritu, se irán espesando más y más cada

225. "El París del Segundo Imperio en Baudelaire", en *Poesía y capitalismo*, p. 70.
226. "Historia y coleccionismo: Eduard Fuchs", en *Discursos interrumpidos*, p. 99.
227. "El París del Segundo Imperio en Baudelaire", en *Poesía y capitalismo*, p. 70.
228. "A la experiencia del *shock* que tiene el transeúnte en la multitud corresponde la vivencia del obrero en la maquinaria", "Sobre algunos temas en Baudelaire", ibíd., p. 149.
229. Ibíd., p. 131.
230. *Dirección única*, p. 38.
231. Ibíd.

año".[231] Lo mismo era cierto de la experiencia de los niños: "Y antes de que el niño contemporáneo consiga abrir un libro, sobre sus ojos se abate un torbellino tan denso de letras volubles, coloreadas, rencillosas, que sus posibilidades de penetrar en la arcaica quietud del libro se ven reducidas".[232]

La teoría benjaminiana de la "distracción"

Benjamin describió la nueva experiencia sensorial recién surgida como una forma de "óptica táctil". En un estado de distracción,[233] el residente urbano y el trabajador industrial percibían el medio ambiente sólo en la medida de lo necesario para movilizarse o desempeñar ciertas tareas: "La recepción táctil no sucede tanto por la vía de la atención como por la de la costumbre".[234] Era la actitud característica de la persona caminando a través de un edificio, no la del turista observándolo contemplativamente. El cine "corresponde a la forma receptiva" de este público disperso;[235] era una guía para el mundo que se abría a la experiencia táctil: "Todo el apasionante recorrido" de una ciudad "sólo en una película podría desplegarse".[236] La transformación de la percepción había creado una "urgente necesidad de incentivos", y era el cine el que satisfacía esa demanda.[237]

"La percepción a modo de *shock* cobra en el filme vigencia como principio formal."[238] Este principio era el montaje, que reacomodaba fragmentos de realidad como unidades semánticas: "Imágenes discontinuas se superponían unas a otras en una serie continua".[239] "(...) uno no puede pasar

232. Ibíd.

233. "La recepción en distracción (...) es un síntoma de la decisiva refuncionalización del aparato humano de la percepción, que sin embargo sólo puede ser resuelto colectivamente", *G. S.*, I:3, p. 1049.

234. "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en *Discursos interrumpidos*, p. 54.

235. Ibíd.

236. "Moscú", en *Cuadros de un pensamiento*, p. 29. El comentario de Benjamin anticipaba el film sobre Moscú de Vertov de 1929, *Man with a Movie Camera* ["Hombre con una cámara de cine"].

237. "Sobre algunos temas en Baudelaire", en *Poesía y capitalismo*, p. 147.

238. Ibíd.

239. *G. S.*, I:3, p. 1040.

por alto el hecho de que la cinta transportadora, que juega un papel tan decisivo en el proceso productivo, está representada en el proceso de consumo, hasta cierto punto, en la cinta cinematográfica. Ambas pueden haber surgido más o menos al mismo tiempo. El significado social de una no puede ser enteramente entendido sin el de la otra. En todo caso, esta comprensión está sólo en sus inicios."[240] Mientras que la imagen que consigue un pintor "(...) es total", "la del cámara [es] múltiple, troceada en partes que se juntan según una ley nueva. La representación cinematográfica de la realidad es para el hombre actual incomparablemente más importante (...)".[241] El optimismo de Benjamin con respecto al cine se basaba en la creencia de que la tecnología industrial había por un lado provocado una fragmentación de la experiencia, pero por otro había proporcionado los medios para volver a reunirla bajo una nueva forma; una que, si bien permanecía en el mundo de las apariencias, permitía expresarla en un lenguaje crítico y autorreflexivo.

Tanto Scholem como Adorno eran extraordinariamente críticos de la ponderación benjaminiana del cine. Adorno le escribió: "(...) la teoría de la distracción evasiva, pese a su chocante seducción, no acaba de convencerme. Aunque sólo fuese por la simple razón de que en la sociedad comunista el trabajo se organizará de tal modo que los hombres ya no estarán tan cansados ni tan estupidizados para necesitar evadirse (...) Y el que (...) el reaccionario se convierta en vanguardista por entender objetivamente un filme de Chaplin, me parece asimismo una completa romantización (...)".[242] Scholem, desde una posición antimarxista, no era menos crítico: Benjamin "(...) intenta desarrollar a partir de categorías marxistas –se diría casi en un arrebato– una falsa filosofía del cine en cuanto verdadera forma revolucionaria del arte".[243]

Las fuentes disponibles sobre la teoría benjaminiana de la distracción

240. Ibíd.

241. "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en *Discursos interrumpidos*, p. 44.

242. Carta de Adorno a Benjamin del 18 de marzo de 1936, en *Correspondencia*, p. 136.

243. Scholem, "Walter Benjamin", p. 25. "En una extensa y apasionante charla que mantuve con él en 1938 a propósito de este trabajo [el ensayo de la obra de arte], Benjamin respondió a mis objeciones con las siguientes palabras: 'El tomo filosófico que, según tu parecer, faltaría entre las dos partes de mi obra será aportado más efectivamente por la Revolución que por mí'", ibíd., p. 26.

son inadecuadas para una comprensión acabada de lo que tenía en mente, y a veces parecen contradictorias (reflejando la crítica de sus amigos). Sin embargo, no hay duda de que Benjamin consideraba la tecnología de reproducción como inherentemente progresiva, al menos en potencia. Con respecto a la fotografía, creía significativo que este procedimiento no se considerara patentable, que desde sus comienzos sus implicancias socialistas fueran obvias: "(...) el Estado (...) se apoderó del invento e hizo de él, previa indemnización (de los inventores), algo público".[244] Creía que la misma multiplicación de imágenes constituía una ayuda invaluable en el ataque contra la cultura burguesa: las obras de arte, que podían ser reproducidas infinitamente por la fotografía, perdían el "aura" de tesoros culturales únicos en su clase y así, su importancia como posesiones privadas. Éste era el "(...) lado suyo destructivo, catártico: la liquidación del valor de la tradición en la herencia cultural".[245] "Conforme a una formulación general: la técnica reproductiva desvincula lo reproducido del ámbito de la tradición. Al multiplicar las reproducciones pone su presencia masiva en el lugar de una presencia irrepetible. Y confiere actualidad a lo reproducido al permitirle salir, desde su situación respectiva, al encuentro de cada destinatario. Ambos procesos conducen a una fuerte conmoción de lo transmitido, a una conmoción de la tradición, que es el reverso de la actual crisis y de la renovación de la humanidad."[246] Finalmente, los filmes eran experimentados colectivamente. El público colectivo en el cine permitía que "esas masas puedan organizar y controlar su recepción".[247] Nuevamente, el cine satisfacía una necesidad social apremiante: "Ésta era de extrema mutua enajenación de los seres humanos, de relaciones intermediadas hasta el punto de ser inabarcables, sólo cuenta con la dignidad de la invención del cine y el gramófono".[248]

Benjamin también habló positivamente de los medios modernos de

244. Walter Benjamin, "Pequeña historia de la fotografía", en *Discursos interrumpidos*, p. 63.
245. "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en *Discursos interrumpidos*, p. 23.
246. Ibíd., pp. 22-3.
247. Ibíd., p. 45.
248. Walter Benjamin, "Franz Kafka" (1934), en *Para una crítica de la violencia*, p. 159.

reproducción de la palabra escrita y su liberación de los confines del libro. Observó que en Rusia: "(...) las paredes están cubiertas de material didáctico. Se muestran gráficamente las líneas de desarrollo de crónicas de pueblo, de la agricultura, de técnicas de producción, de instituciones culturales (...)".[249] Generalmente, comentaba, panfletos, folletos, artículos y letreros se adaptaban mejor a las "comunidades activas" que "el pretencioso gesto universal del libro": "Sólo este lenguaje rápido y directo revela una eficacia operativa adecuada al momento actual".[250] Sin embargo, Benjamin no era en absoluto ciego a la realidad de la reproducción técnica en el contexto de la sociedad capitalista –"(...) la discrepancia entre los poderosos medios de producción y su aprovechamiento insuficiente en el proceso productivo (...)"–,[251] así como tampoco al hecho de que las nuevas formas tecnológicas podían ser utilizadas para propagar contenidos reaccionarios. Notó que "Los métodos de Disney podían ser utilizados por el fascismo";[252] también que el éxito de la fotografía "ha logrado que incluso la miseria, captada de una manera perfeccionada y a la moda, sea objeto de goce".[253] La tecnología fue un desarrollo tanto histórico como científico, y la historia había demostrado que "era correcto no depender del progreso técnico".[254] El desarrollo histórico bajo el capitalismo implicaba "los retrocesos de la sociedad",[255] que afectaban no sólo el modo en que la técnica era utilizada, sino también su forma ("la técnica sirve a esa sociedad sólo para la producción de mercancías")[256] y el particular carácter (autoritario) de su desarrollo científico que, "decisivamente condicionado" por el capitalismo, "hacía cada vez más precario el acto (...) con el que el proletariado debiera haber to-

249. "Moscú", en *Cuadros de un pensamiento*, p. 58.
250. *Dirección única*, p. 15.
251. "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en *Discursos interrumpidos*, p. 57.
252. *G. S.*, I:3, p. 1045.
253. "El autor como productor", en *Tentativas sobre Brecht*, p. 126.
254. *G. S.*, I:3, p. 1152.
255. "Historia y coleccionismo: Eduard Fuchs", en *Discursos Interrumpidos*, p. 99.
256. Ibid.
257. Ibid.

mado posesión de esa técnica".[257]

Muchos artistas revolucionarios, incluyendo al buen amigo de Benjamin, Brecht,[258] conocían de primera mano el poder de la intensamente capitalista industria cinematográfica para captar el potencial radical de su arte. Pero incluso aquellos artistas que despreciaban los nuevos medios y que trabajaban con medios tradicionales dependían del mercado, en el cual la exhibición de sus obras tomaba el carácter de un anuncio publicitario.[259] En una ocasión, Benjamin sugirió una relación recíproca entre los nuevos medios y los viejos, entre fotografías y escritura: sin una leyenda verbal, las fotografías se quedaban "en aproximaciones": "¿Pero es que no es menos analfabeto un fotógrafo que no sabe leer sus propias imágenes? ¿No se convertirá la leyenda en uno de los componentes esenciales de las fotos?".[260] Al mismo tiempo, "(...) con mayor insistencia que nunca plantearemos dicha exigencia cuando nosotros, los escritores, nos pongamos a fotografiar".[261] Pero, asombrosamente, Benjamin no tomaba fotografías. Proporcionó imágenes para sus textos sólo en unas pocas ocasiones.[262] Nunca trató de escribir un guión de cine. En cambio, procedió miméticamente: internalizó la tecnología de la cámara y del cine en el medio tradicional de la escritura. Brecht escribió: "Es concebible que otro tipo de artistas, como dramaturgos y novelistas, puedan por el momento ser capaces de trabajar de manera más cinemática que la gente de cine".[263] Y Moholy-Nagy, que como artista experimentaba con fotografía (como parte del círculo

258. Las libertades que se tomaron los cineastas con su *Ópera de tres centavos* llevaron a Brecht a iniciar acciones legales que, en tanto "experimento" con la tolerancia burguesa para con el arte radical, estaban pensadas como acción política. Ver *Bertolt Brechts Dreigroschenbuch: Texte, Materialen, Dokumente*, Frankfurt am Main, 1960.

259. Cf. las notas de Benjamin para una alegoría: "Film presses into the Realm of Art", *G. S.*, I:3, p. 1044.

260. "Pequeña historia de la fotografía", en *Discursos interrumpidos*, p. 82.

261. "El autor como productor", en *Tentativas sobre Brecht*, p. 127.

262. *G. S.*, IV:2, pp. 609-25.

263. John Willett (ed.), *Brecht on Theater*, Nueva York, Hill and Wang, 1964, p. 48. Benjamin aprendió mucho de Brecht, cuyo teatro épico era también un intento de internalizar las técnicas cinematográficas; ambos estaban influenciados por la teoría del montaje intelectual de Eisenstein y otros cineastas soviéticos; y a través de este canal ambos tenían una deuda indirecta con los formalistas rusos (como Shklovsky), cuyo movimiento literario fue contemporáneo de los comienzos del cine.

de Brecht y Benjamin en la Berlín de los años veinte), confirmaba esta experiencia: "La mayoría de las veces las posibilidades de lo nuevo quedan lentamente al descubierto por medio de formas antiguas (...) que están arruinadas cuando lo nuevo aparece, pero que, bajo la presión de la novedad inminente, cobran una floración eufórica".[264]

Al escribir, Benjamin imitaba al camarógrafo. Las características más distintivas de su escritura –la construcción de imágenes a partir de fragmentos verbales, el foco puesto en el detalle, la yuxtaposición de extremos, la sucesión discontinua e independiente de partes– tenían una enorme deuda con las técnicas cinematográficas. Sus "constelaciones" estaban construidas de acuerdo con principios que las hacían análogas al ensamblaje de "células de montaje" en los filmes de Sergei Eisenstein. Llegó tan lejos en su uso del montaje que incluso contempló la posibilidad de construir su Proyecto de los Pasajes enteramente a partir de la yuxtaposición de citas fragmentarias de fuentes decimonónicas (se supone que dos tercios del manuscrito existente están constituidos por citas). Incluso sin restricciones editoriales, el *exposé* de los Pasajes se lee como una serie de leyendas, como el guión de un filme documental. Es escritura de imágenes sin imágenes, "historias ilustradas sin fotografías".[265] El efecto sobre el lector es extraño: crea imágenes en la mente que son a la vez familiares y sorprendentes, concretas y remotas.

Conclusión

El niño no juega sólo a "hacer" el comerciante o el maestro, sino también el molino de viento y la locomotora.[266]

En la cognición mimética, el sujeto se apropiaba del objeto asemejándosele de manera tal que, dialécticamente, embebía al objeto de subjetivi-

264. Citado en "Pequeña historia de la fotografía", *Discursos interrumpidos*, p. 79. Cf. el comentario de Benjamin: "Ahora, todo parece indicar que el libro, en esta forma heredada de la tradición, se encamina hacia su fin", *Dirección única*, p. 37.

265. Anson Rabinach, "Alchemy and Chemistry, Some Remarks on Walter Benjamin", *New German Critique*, 17:8.

266. "Sobre la facultad mimética", p. 105.

dad. Los niños instintivamente imitaban objetos como medio para dominar su mundo. En la teoría psicoanalítica, el gesto del síntoma neurótico era un ejemplo del mismo intento (en este caso, no exitoso). Benjamin estaba sugiriendo que, en el plano colectivo, social, era posible emplear la capacidad mimética como defensa contra el trauma de la industrialización, y como medio para la reapropiación de la subjetividad que había sido alienada por el proceso. Benjamin especulaba: "Quizá ver diariamente una multitud en movimiento supuso entonces un espectáculo al que la vista hubo de adaptarse (...) No es imposible suponer que, una vez llevado a cabo ese cometido, le fueran gratas las ocasiones de confirmarse en posesión de sus nuevas adquisiciones. El procedimiento de la pintura impresionista, que entroja el cuadro en el tumulto de las manchas del color, sería un reflejo de experiencias que se han hecho corrientes para el ojo del habitante de la gran ciudad".[267]

Cuando la técnica cinematográfica hizo de la experiencia industrial un nuevo principio formal, los artistas, a su vez, imitaron este desarrollo: "(...) el dadaísmo intentaba, con los medios de la pintura (o de la literatura respectivamente), producir los efectos que el público busca hoy en el cine".[268] No es sorprendente que Benjamin elogiara los trabajos cinematográficas de Charles Chaplin en los mismos términos: "Lo que es nuevo en los gestos de Chaplin: desarma los movimientos expresivos humanos en una serie de inervaciones pequeñísimas. Cada uno de sus movimientos está compuesto de una serie de trozos de movimientos hechos trizas. Sea que uno enfoque su caminar, el modo en que manipula su bastón, o golpea su sombrero; siempre es la misma secuencia brusca de los más pequeños movimientos que eleva la ley de la secuencia de imágenes a la de las acciones motoras humanas".[269] Cuando la experiencia subjetiva del colectivo era imitada por el gesto de un sujeto particular, se convertía en objeto de alerta consciente –autoalerta– para los demás. En este caso, la subjetividad se convertía en objeto de sujetos desde una nueva posición. Imitar

267. "Sobre algunos temas en Baudelaire", en *Poesía y capitalismo*, Madrid, Taurus, 1998, p. 145.
268. "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en *Discursos interrumpidos*, p. 49.
269. *G. S.*, I:3, p. 1040.

la nueva técnica no significaba usarla en su forma dada, sino anticipar la reapropiación en forma humanizada de sus potencias por parte de los sujetos que la habían creado. Tal vez esto explique por qué Benjamin nos ha dejado fotografías sin tomarlas.

En varios borradores de lo que iba a ser su introducción metodológica al artículo de 1938 sobre Baudelaire, Benjamin escribió: "Aquí aparece una imagen de Baudelaire. Uno puede compararla con una imagen en una cámara. La tradición (social) es esta cámara y pertenece a las herramientas de la teoría crítica, y es indispensable entre ellas (...) El académico burgués contempla su interior como un laico, regocijándose en las imágenes coloridas en el visor (...) (Pero el materialista histórico) no se pierde, como el teórico burgués, en las imágenes de tonos suaves, invertidas,[270] que se superponen entre sí (...) Su trabajo es enderezar la imagen. Él puede buscar un segmento más grande o más pequeño, elegir una luz más obviamente política o una más atenuada, histórica –al final, suelta el obturador y dispara (...) (L)a lámina sólo puede ofrecer un negativo. Viene de un aparato que reemplaza luz por sombra y sombra por luz (...) La imagen obtenida de tal manera no haría algo peor que clamar para sí finalidad. Su objetividad es estrictamente idéntica a su función crítica (...)".[271] Los borradores de esta introducción concluyen con una declaración citada más arriba: "¿Qué se pronuncia contra (...) (preguntar qué) tendría para decirles (Baudelaire) a los cuadros más progresistas (de la sociedad actual) (...), (contra preguntar) si tiene algo para decirles en absoluto? En verdad, algo importante (...) el hecho de que somos instruidos en la lectura de Baudelaire precisamente a través de la sociedad burguesa (...)".[272]

Espero haber demostrado que para Benjamin existía otra forma de instrucción, y que su presentación era la tarea central de sus escritos.

270. Cf: "Y si en toda ideología los hombres y sus relaciones aparecen invertidos como en la cámara oscura, este fenómeno proviene igualmente de su proceso histórico de vida, como la inversión de los objetos al proyectarse sobre la retina proviene de su proceso de vida directamente físico", Karl Marx y Friedrich Engels, *La ideología alemana*, Barcelona, L'Eina, 1988, p. 18.
271. *G. S.*, I:3, pp. 1164-6 y 1220. Éste es mi ensamblaje de los distintos borradores, que están repletos de medias oraciones y frases tachadas.
272. Ibíd., p. 1166.

El legado legítimo de las obras de Benjamin no implicaría arrancar sus intuiciones para insertarlas en el aparato histórico-cultural tradicional, ni tampoco "actualizarlas" con unas pocas palabras nostálgicas acerca de *Les Halles*, o con observaciones derogatorias acerca del Forum, el monstruoso centro comercial que las ha reemplazado. Por el contrario, consistiría en imitar su gesto revolucionario.

El *Libro de los Pasajes* de Benjamin: redimiendo la cultura de masas para la revolución[1]

I. Cultura de masas como mundo de ensueño

Centraré mis comentarios en el recientemente publicado *Libro de los Pasajes*,[2] el principal pero inconcluso estudio del París del siglo XIX llevado a cabo por Benjamin en lo que concierne a los orígenes de la cultura de masas, y que lo ocupó desde 1927 hasta su suicidio en 1940. De acuerdo con los intereses específicos de este congreso, consideraré su argumento de que los objetos de la cultura de masas recientemente pasados de moda para su generación poseían fuerza política, en verdad revolucionaria, y esto nos llevará a través de un rodeo al Berlín imperial, el escenario de la propia infancia de Benjamin.

Cualquier argumento basado en el *Libro de los Pasajes* será necesariamente tentativo, debido a su estatuto extremadamente ambiguo como texto. Su objetivo era reconstruir la historia con un enfoque político en el "presente", pero entre 1927 y 1940 la naturaleza política del presente se transformó de forma considerable, y, consecuentemente, de la misma manera

1. Mis agradecimientos a Philippe Invernel, Barbara Kleiner, Burkhardt Linder, Michael Löwy, Winfried Menninghaus y Bernd Witte, de cuyas contribuciones al coloquio "Walter Benjamin et Paris" (París, junio de 1983) aprendí muchas cosas que fueron estimulantes para la revisión de este artículo.

2. Walter Benjamin, *Libro de los Pasajes*, Madrid, Akal, 2005. En adelante, *L. P.* Las citas de este volumen incluyen referencias de página y convoluto en el cuerpo del texto. [La autora se refiere aquí a la aparición de *Das Passagen Werk*, editado por Rolf Tiedemann (Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1982, *Gesammelte Schriften*, vol. V), versión que sigue la edición española que citaremos de aquí en adelante. N. del T.]

se transformó el tono de la reconstrucción. Por otro lado, aunque sin lugar a dudas se trata del principal esfuerzo literario de Benjamin, el *Libro de los Pasajes* no solamente está incompleto: no es de ninguna manera una "obra". Está compuesto por notas de investigación acompañadas de comentarios, numeradas cuidadosamente y recolectadas en carpetas (convolutos) que Benjamin identificaba por medio de una serie de palabras clave ("Pasajes", "Moda", "París Antiguo", "Aburrimiento", "Haussmannización", etc.), así como por medio de letras que ordenó entre A-Z y a-z. Podría ser descripto más ajustadamente como un diccionario que proporcionaba imágenes concretas, bajo la forma de citas de fuentes del París del siglo XIX, que iluminaban los orígenes de la modernidad. A partir de ellas, como si se tratara de bloques de construcción, Benjamin produjo sus dos ensayos sobre Baudelaire (el de 1938 y el de 1939), y *habría* construido el *Libro de los Pasajes*; exactamente de qué manera lo habría hecho, sin embargo, es algo que incluso el comentarista mejor calificado, Theodor Adorno, no pudo descifrar, dada la condición fragmentaria del material que sobrevivió.[3] Sin embargo, particularmente en el tema de la cultura de masas, y a la luz de la amplia difusión del ensayo de 1936 "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica",[4] el *Libro de los Pasajes*, al cual el ensayo sobre la obra de arte estaba estrechamente ligado en su concepción,[5] proporciona un importante correctivo contra suposiciones demasiado simplistas o unilaterales acerca de lo que realmente era la teoría benjaminiana de la cultura de masas.

Tal vez debería apuntarse en primer lugar que a pesar de lo que su recepción indique, la "cultura de masas" (un término que Benjamin nunca utilizó) no es el tema central del ensayo sobre la obra de arte. El ensayo se ocupa principalmente del arte en la era industrial, cuando se ha hecho posible reproducir técnicamente no sólo la obra de arte, sino también el tema

3. El grueso del texto estaba en manos de Adorno en 1948. Durante ese verano Adorno trabajó sobre él "muy minuciosamente" y concluyó que la masa de las citas que lo constituían carecía de un ordenamiento teórico o conceptual adecuado para su interpretación, un trabajo que, de haber sido posible, "desde luego, sólo lo podría haber conseguido Benjamin" (*L. P.*, p. 886).

4. En Walter Benjamin, *Discursos interrumpidos*.

5. Benjamin escribió que el ensayo sobre la obra de arte "constituye el punto de mira para muchas de sus investigaciones [las del *Libro de los Pasajes*]" (*L. P.*, p. 947).

(la realidad) que el arte tradicionalmente se ha esforzado por representar. Benjamin lidió con el interrogante teórico, mejor aún, filosófico, de qué sucede con la función social y cognitiva del arte una vez que su autoridad en tanto original (la fuente de su "aura") ha sido socavada por la reproducción masiva y una vez que sus esfuerzos de duplicación mimética de la realidad (que habían dado a sus formas, por muy ilusorias que fueran, cierta pretensión de verdad) han sido definitivamente superados por los medios técnicos, específicamente la fotografía y el cine. La respuesta de Benjamin es clara: el resultado es la liquidación del arte en su forma tradicional burguesa. El poder del arte como ilusión se traslada a la industria (la pintura a la publicidad, la arquitectura a la ingeniería técnica, las artesanías y la escultura a las artes industriales), creando lo que hemos dado en llamar cultura de masas, y es puesto al servicio de la búsqueda capitalista de beneficios. Pero la función cognitiva del arte (su facultad de decir la verdad) puede ser redimida si a su vez el artista, persistiendo en su carácter de *outsider*, pone las técnicas industriales desarrolladas bajo el capitalismo a su servicio. En tanto tecnología mimética, la invención del cine proporcionó un medio expresivo adecuado para la percepción sensorial transformada industrialmente. Cuando el artista-como-filósofo utiliza como herramientas los principios formales de este nuevo medio, es capaz de capturar la experiencia moderna del tiempo (tempo acelerado) y del espacio (fragmentación), que ya no pueden describirse según categorías kantianas, y, a través de las estructuras temporales no secuenciales, los primeros planos y el montaje, puede comenzar a analizar la realidad moderna con un ojo científico y políticamente crítico.

El cambio en la función del arte correspondía a una transformación social. Benjamin consideraba el nuevo panorama urbano, en ninguna parte más deslumbrante que en París, como la representación visual más extrema de lo que Marx llamó fetichismo de la mercancía, en el cual "Lo que (...) adopta para los hombres la forma fantasmagórica de una relación entre cosas, es sólo la relación social determinada existente entre aquéllos".[6] Uno podría decir que la dinámica del capitalismo industrial había causado una inversión curiosa en

6. Karl Marx, *El capital*, México, Siglo XXI, 1975, p. 89, citado por Benjamin en G 5, 1.

la cual la "realidad" y el "arte" intercambiaron lugares. La realidad había devenido artificio, una fantasmagoría de mercancías y de construcciones arquitectónicas que los nuevos procesos industriales hacían posible. La ciudad moderna no era sino la proliferación de tales objetos, cuya densidad creaba un paisaje artificial de edificaciones y artículos de consumo tan abarcador como el paisaje primitivo natural. En efecto, para los niños que, como Benjamin, nacían en un ambiente urbano, parecían la naturaleza misma. La comprensión que Benjamin tenía de las mercancías no era simplemente crítica. Las afirmaba como imágenes del deseo que "(...) han emancipado del arte a las formas configurativas, igual que en el siglo dieciséis las ciencias se liberaron de la filosofía".[7] Esa fantasmagoría de objetos materiales producidos industrialmente –edificaciones, bulevares, todo tipo de mercancías, desde guías de viajero hasta artículos de tocador[8]– *era* para Benjamin la cultura de masas, y constituye la preocupación principal del *Libro de los Pasajes*.

Los aspectos pesadillescos e infernales del capitalismo industrial estaban velados en la ciudad moderna por una vasta disposición de cosas que al mismo tiempo daban forma corporal a los deseos y anhelos de la humanidad. Dado que eran fenómenos "naturales", en tanto materia concreta,[8] producían la ilusión de ser la realización de esos deseos, antes que su mera expresión cosificada y simbólica. Los medios masivos (Benjamin los habría llamado reproducción mecánica) podían ahora duplicar este mundo mercantil al infinito como la mera imagen de una ilusión (ejemplos eran los filmes de Hollywood, la industria publicitaria en expansión, *El triunfo de la voluntad* de Riefenstahl).[9] Pero la función crítica y cognitiva en la que

7. *Poesía y capitalismo*, p. 190.

8. Benjamin consideraba que la distinción entre objetos manufacturados y no manufacturados no era absoluta. Ninguno era "natural" en el sentido de ahistórico y ambos eran naturales en tanto existencia material: "(...) toda configuración verdaderamente nueva de la naturaleza [*Naturgestalt*] –y en el fondo la técnica también es una de ellas (...)", K 1 a, 3, p. 395.

9. Claramente, en un mundo en que los medios masivos de comunicación eran utilizados para cualquier cosa menos para proporcionar una instrucción crítica, la afirmación benjaminiana del cine y otras formas de reproducción mecánica se dirigía al potencial cognitivo de esos medios y no a su funcionamiento real. Tal como le comentaba a Scholem en 1938: "El tomo filosófico que, según tu parecer, faltaría entre las dos partes de mi obra será aportado más efectivamente por la Revolución que por mí", Scholem, "Walter Benjamin", p. 26. Mientras tanto, tal como Brecht

podía participar un arte politizado era precisamente lo opuesto: no duplicar la ilusión como realidad, sino interpretar la realidad misma como ilusión. Éste, sostendré, era en efecto el objetivo del *Libro de los Pasajes*. Si el ensayo sobre la obra de arte aboga teóricamente por la transformación del arte –de representación ilusoria a medio de análisis de las ilusiones–, el *Libro de los Pasajes* fue pensado para poner la teoría en práctica literaria. Intentaba apropiarse de las nuevas técnicas del cine,[10] para poder hacer concesiones al distraído público,[11] para mostrarle cómo y por qué la realidad había devenido un compuesto de ilusiones en pimer lugar.

Benjamin describió la nueva fantasmagoría urbano-industrial como un "mundo-de-ensueño" en el cual el valor de cambio y el valor de uso no agotaban el significado de los objetos. Era en tanto "imágenes oníricas del colectivo" –ilusiones distorsionantes pero también imágenes-del-deseo redimibles– como se cargaban de significado político. Las nuevas edificaciones públicas eran "casas de ensueño".[12] A la experiencia vivida de todo esto, a la falsa conciencia de una subjetividad colectiva, a la vez profundamente alienada y capaz de entrar en el paisaje mercantil de los símbolos utópicos, la llamó con entusiasmo acrítico "conciencia onírica". El objetivo

afirmaba (y el trabajo de Benjamin demostraba): "Es concebible que otro tipo de artistas, como dramaturgos y novelistas, puedan por el momento ser capaces de trabajar de manera más cinemática que la gente de cine", John Willett (ed.), *Brecht on Theater*, Nueva York, Hill and Wang, 1964, p. 48.

10. "Un problema central del materialismo histórico que finalmente debería contemplarse: si acaso la comprensión marxista de la historia no impide de manera absoluta su claridad gráfica. O: ¿de qué modo es posible articular una elevada claridad gráfica con la ejecución del método marxista? El primer paso (...) será incorporar el principio del montaje a la historia" (N 2, 6).

11. "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en *Discursos interrumpidos*, p. 54.

12. "Toda la arquitectura colectiva del siglo XIX proporciona alojamiento para el colectivo soñante" (H°, 1). Allí se incluían las grandes tiendas, los salones de las exposiciones universales, las estaciones de tren, las fábricas, los museos, y por supuesto los pasajes, los propios *Passagen*. Resulta interesante notar que Benjamin no consideró la sala de cine del siglo XX como "casa de ensueño" esencial. Por el contrario, la técnica cinematográfica producía el efecto opuesto: "Parecía que nuestros bares, nuestras oficinas, nuestras viviendas amuebladas, nuestras estaciones y fábricas nos aprisionaban sin esperanza. Entonces vino el cine y con la dinamita de sus décimas de segundo hizo saltar ese mundo carcelario. Y ahora emprendemos entre sus dispersos escombros viajes de aventuras", *Discursos interrumpidos*, pp. 47-48.

de Benjamin era interpretar los orígenes históricos de este sueño, transformando las imágenes oníricas en "imágenes dialécticas" con el poder de causar un "despertar" político. En el *Libro de los Pasajes*, la historia cultural y la pedagogía revolucionaria debían converger.

Éste, al menos, era el plan original de Benjamin, documentado en dos tempranas series de notas, de 1927 y 1928-29 (*L. P.*, pp. 823-876). En ese entonces, Benjamin era simplemente un visitante en París; llevaba a cabo su investigación principalmente en la *Staatsbibliothek* en Berlín. En 1933 Benjamin se dirigió a París hacia un exilio permanente. El trabajo en el *Libro de los Pasajes* prosiguió de a saltos, pero el plan original continuó mayormente en vigor, al menos hasta la redacción del *exposé* de 1935. Exactamente cuánto cambió después de esto sigue siendo, incluso después de un detallado análisis filológico, un punto a debatir, y constituye un interrogante al que regresaremos. En la siguiente sección simplemente trataré de reconstruir la teoría benjaminiana del colectivo soñante (*das träumende Kollectiv*), basándome en las notas tempranas (las series de 1927 A°-A* y las series de 1928-29 a°-h°), las distintas versiones del *exposé* de 1935 (incluyendo las notas preparatorias, de 1934-35, *L. P.*, pp. 985-1025) y aquellas secciones de los convolutos, particularmente el K ("*Traumstadt, Zukunftsträume, anthropologischer Nihilismus*" [Ciudad y arquitectura oníricas, ensoñaciones utópicas, nihilismo antropológico] K 1-K 3 a) y el N ("*Erkenntnistheoretisches, Theorie des Fortschritts*" [Teoría del conocimiento, teoría del progreso] N 1-N 3 a), que fueron escritas antes de 1935.[13]

II. El origen del sueño y los dos estados oníricos

Benjamin describía el capitalismo como "una manifestación de la naturaleza con la que le sobrevino un nuevo sueño onírico a Europa, y con él, una reactivación de las energías míticas" (K 1 a, 8, p. 396). Vivir en París implicaba estar envuelto en este sueño que dejaba rastros visibles bajo la forma

13. Podemos fechar estas secciones porque el manuscrito entonces existente fue fotografiado en 1935. Una segunda parte fue fotografiada utilizando una técnica diferente en 1937. Sobre la cuestión de las fechas deben consultarse las notas de los editores, *L. P.*, pp. 887 y ss.

de elementos físicos de la ciudad. Los pasajes (*Passagen*) eran uno de esos elementos; de hecho, fueron la primera "casa de ensueño" edificada a partir de la nueva construcción industrial de hierro y vidrio. Esas calles peatonales cubiertas, de propiedad privada y sin embargo abiertas al público, estaban bordeadas de negocios especializados, cafés, casinos y teatros designados para atraer una multitud a la moda, en su nuevo papel social de consumidora. Habiendo representado el apogeo del lujo burgués, los pasajes parisinos que sobrevivían en el tiempo de Benjamin se habían deteriorado. Se habían transformado en el refugio de mercancías ahora pasadas de moda, "cosas extrañas, fuera de fecha": prótesis y plumeros, *corsettes* y paraguas, medias de liga y muñecas a cuerda, botones para cuellos de camisas que habían desaparecido hacía tiempo; todo eso creaba un montaje que sugería "un mundo de secretas afinidades" (a°, 3, p. 866). Fueron los surrealistas quienes originalmente reconocieron que los residuos de modas pasadas poseían en el presente una fuerza mítica, y los compararon con imágenes oníricas. Y fueron ellos los primeros en fascinarse con los decadentes pasajes parisinos, repletos de tales imágenes. La descripción de Louis Aragon del pronto a ser demolido Passage de l'Opera presente en *Le paysan de Paris* (1926) proporcionó la inspiración para el *Libro de los Pasajes*. Benjamin recordaba más tarde: "(...) por la noche, en la cama, no podía leer más de dos o tres páginas, porque mi corazón latía tan fuertemente que tenía que soltar el libro de las manos".[14] Pero los surrealistas "se aferra(n) a los dominios del sueño" (N 1, 9, p. 460). El propósito de Benjamin, en "contraste con Aragon", no era "dejarse acunar cancinamente en lo 'onírico' o en la 'mitología'" sino "penetrar con todo esto en la dialéctica del despertar" (*L. P.*, p. 992). Tal despertar comenzaba allí donde los surrealistas y artistas de otras vanguardias se detenían con demasiada frecuencia, dado que al rechazar la tradición cultural también cerraban sus ojos a la historia. Benjamin escribió: "Tomamos los sueños 1) como fenómeno histórico 2) como fenómeno colectivo" (*L. P.*, p. 992). Contra Aragon, en el *Libro de los Pasajes* "se trata de disolver la 'mitología' en el espacio de la historia. Lo que desde luego, sólo puede ocurrir despertando un saber aún no consciente de lo que ha sido [*Gewesen*]" (N 1, 9, p. 460).

14. Carta a Adorno del 31 de mayo de 1935, en *Correspondencia*, p. 97.

En sus notas más tempranas para el *Libro de los Pasajes*, Benjamin revivió la imagen feudal de un "cuerpo político", en sí misma pasada de moda desde el barroco, sin las divisiones tradicionales entre clases del trabajo social. Se podría recordar la imagen del siglo XVII de un nuevo cuerpo político que ilustraba como frontispicio el *Leviathan* de Hobbes, hechas dos salvedades: Benjamin estaba proponiendo una representación alegórica del pasado más reciente en vez de un modelo normativo para el presente, y la unidad política no era ya el conjunto de individuos atomizados que aparecía en Hobbes, sino el (aún-no-despertado) colectivo: "El siglo XIX: un período (un tiempo onírico) [*Zeitraum*] en el que la conciencia individual, en la reflexión, continúa manteniéndose, mientras que la conciencia colectiva, por contra, se adormece en un sueño cada vez más profundo. El durmiente –sin distinguirse en esto del loco– inicia el viaje macrocósmico mediante su cuerpo, pero los ruidos y sensaciones de su interior, que en la persona sana y despierta se diluyen en el mar de la salud –presión arterial, movimientos intestinales, pulso y tono muscular–, engendran en sus sentidos interiores la inaudita agudeza, el delirio o la imagen onírica que los traducen y explican [estas sensaciones]. Así le ocurre también al colectivo onírico, el cual al adentrarse en los pasajes, se adentra en su propio interior. Este colectivo es el que tenemos que investigar para interpretar el siglo XIX –en la moda y en la publicidad, en las construcciones y en la política– como consecuencia de su historia onírica [del colectivo]" (K 1, 4, p. 394). Los objetos de consumo, las novedades y las modas del pasado [*Gewesene*] existían en el presente como imágenes oníricas por medio de las cuales el inconsciente colectivo se comunicaba a través de las generaciones. Nuevos inventos, creados a partir de la fantasía de una generación, ingresaban a la experiencia infantil de la siguiente. En ese momento, y es éste uno de los aspectos más inquietantes de la teoría de Benjamin, comenzaba su segunda existencia onírica: "La experiencia juvenil de una generación tiene mucho en común con la experiencia onírica" (K 1, 1, p. 393). Si el capitalismo había sido el origen de un estado de ensueño histórico, esta otra tenía orígenes biológicos, y los dos ejes convergían en una constelación única para cada generación. En esta intersección entre historia social e historia natural, entre el sueño de la sociedad y el sueño de la infancia, los contenidos del inconsciente colectivo eran transmitidos. "Toda época tiene un lado vuelto hacia los sueños: el lado infantil. En el caso del siglo pasado, aparece muy claramente en los pasajes" (K 1, 1, p. 393).

La niñez no era simplemente un receptáculo pasivo para este inconsciente histórico. La niñez transformaba las imágenes oníricas de acuerdo con su propio índice temporal, y esto conllevaba su inversión dialéctica, de imágenes históricamente específicas a imágenes arcaicas (*Urbilder*). Entiendo que al menos parte del planteo de Benjamin es el siguiente: desde la posición del niño, toda la historia, desde el pasado más remoto al más reciente, tiene lugar en el tiempo mítico. Todo el pasado yace en el reino arcaico de la Ur-historia. Ahora bien, la ideología burguesa del progreso histórico hace sus mejores esfuerzos para abrumar esta intuición infantil de que incluso la historia más reciente es arcaica y míticamente lejana, sustituyéndola por la imagen del cortejo triunfal de la historia, que sumerge a las nuevas generaciones en su corriente "irresistible". (Recordemos que Benjamin consideraba que nada corrompía tanto políticamente: la creencia en el progreso era un mito que impedía que ocurriera cambio histórico alguno.)[15] En el mercado, el progreso histórico se manifiesta como moda y novedad, pero es justamente esto lo que la experiencia cognitiva infantil invierte: "Al principio, la novedad técnica funciona desde luego como tal. Pero ya en el primer recuerdo infantil cambia sus rasgos. Toda infancia logra algo grande, algo insustituible para la humanidad. Toda infancia, en su interés por los fenómenos técnicos, en su curiosidad por todo tipo de inventos y máquinas, vincula las conquistas técnicas [las cosas más nuevas] a los viejos mundos simbólicos" (N 2 a, 1, p. 464).

Estos viejos "mundos simbólicos" eran el depósito de las expresiones humanas del deseo utópico, y en esto Benjamin se acercaba más que nunca a la teoría de un inconsciente colectivo dotado de arquetipos innatos postulada por C. G. Jung y Ludwig Klages. La diferencia residía en la sensibilidad marxista de Benjamin: cuando los viejos deseos utópicos eran proyectados sobre los nuevos productos de la producción industrial, reactivaban la promesa original del industrialismo, que duerme en el seno del capitalismo, de alumbrar una sociedad humana de abundancia

15. *Discursos interrumpidos*, p. 184.

material. Es así que en términos de una política socialista y revolucionaria, el redescubrimiento de estos ur-símbolos en los más modernos productos técnicos tenía una relevancia potencialmente explosiva y absolutamente contemporánea.

Para Benjamin, la verdad de un objeto emergía en su "otra vida" (cf. N 5, 2, p. 468), cuando tanto el valor de uso como el valor de cambio retrocedían y el potencial para la expresión simbólica de los sueños de la humanidad –sus sueños dorados tanto como sus pesadillas– pasaba a primer plano. Y es precisamente esto lo que describe la recepción infantil de los objetos. De aquí que "(...) el niño puede hacer aquello de lo que el adulto es completamente incapaz: 'reconocer lo nuevo'. Para nosotros las locomotoras tienen ya un carácter simbólico porque las encontramos allí en la infancia. Para nuestros niños lo tienen sin embargo los automóviles, en los que nosotros sólo hemos captado el lado nuevo, elegante, moderno, desenfadado. No hay antítesis más estéril e inútil que la que pensadores reaccionarios como [Ludwig] Klages se esfuerzan en establecer entre el espacio simbólico de la naturaleza y el de la técnica. A toda configuración verdaderamente nueva de la naturaleza –y en el fondo la técnica es también una de ellas– le corresponden nuevas 'imágenes'. Toda infancia descubre estas nuevas imágenes para incorporarlas al patrimonio de imágenes de la humanidad" (K 1 a, 3, p. 395).

Cuando Benjamin se refería a "nuestros niños" no estaba hablando hipotéticamente. El período de su primera formulación del *Libro de los Pasajes* coincidió con la infancia de su propio hijo Stefan, nacido en 1918. Pero también con un largo y doloroso divorcio que puso distancia, física y emocional, entre ellos. Su matrimonio fue disuelto en 1930. Sus padres, con quienes había tenido fuertes conflictos cuando era joven, murieron durante el mismo período. La presión que en las sociedades modernas causa rupturas en la tradición familiar y alienación entre generaciones era transparente para él. En 1932, a los cuarenta años, Benjamin, convencido de que sus probabilidades de lograr la felicidad personal eran pequeñas, y amenazado por condiciones económicas y políticas inciertas, contempló seriamente la posibilidad del suicidio. Durante ese mismo año, en medio del proceso de escritura de pequeños trabajos necesarios para su supervivencia financiera, le escribió a Scholem: "(...) algo más se está incubando a mis espaldas, en forma de algunas notas que he estado tomando (...)

acerca de la historia de mi relación con Berlín".[16] Estas notas adquirieron forma rápidamente en dos versiones, *Berliner Chronik*[17] (dedicada a Stefan) y *Berliner Kindheit um 1900*.[18] Eran recuerdos de la infancia estructurados no como una autobiografía cronológica sino como "expediciones aisladas en las profundidades de la memoria".[19] Como autoanálisis, este proyecto parece haber sido terapéutico y haber dado a Benjamin la capacidad de dejar atrás el pasado. Al mismo tiempo, estaba probando en sí mismo la teoría del sueño infantil, y practicando en el plano de la historia individual lo que esperaba llevar a cabo más adelante en el *Libro de los Pasajes* en el plano colectivo: una reconstrucción del pasado a la luz del presente, con el objetivo de desprenderse –"despertar"– de él.[20]

Los recuerdos infantiles de Benjamin se refieren menos a personas que a aquellos espacios urbanos en la Berlín imperial que configuraban el escenario de sus experiencias: parques, grandes tiendas, estaciones de tren, calles, cafés y escuelas. Se refieren también a los productos materiales del industrialismo: una puerta de hierro forjado, el teléfono, una máquina expendedora de chocolates. El mundo de la ciudad moderna aparece como un

16. Carta del 28 de febrero de 1932, citada en Scholem, *Walter Benjamin: The Story of a Friendship*, Filadelfia, The Jewish Publication Society of America, 1981, p. 180. Benjamin ya había escrito sobre su infancia en la serie de aforismos *Dirección única*, publicada en 1928. Si bien este relato temprano contenía recuerdos de sueños infantiles, lo que era nuevo en los ensayos más tardíos era precisamente el recuerdo de la infancia como un estado de ensueño.

17. La dedicatoria estaba en un principio dirigida a varios contemporáneos, amigos de Benjamin. Sus nombres fueron finalmente tachados y reemplazados por "A mi querido Stefan". *Berliner Chronik* ["Crónica de Berlín"] fue escrita en la primavera de 1932. Más directamente personal (y política) que la versión posterior, permaneció inédita hasta 1970, cuando Gershom Scholem editó el manuscrito. Una traducción inglesa aparece en *Reflections: Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings*, ed. Peter Demetz, traducción de Edmund Jephcott, Nueva York, Harvest/HBJ, 1978, pp. 3-60.

18. *Infancia en Berlín hacia 1900*. Escrita en el otoño de 1932 y publicada en secciones en diferentes revistas, apareció por primera vez como texto completo en 1950.

19. *Walter Benjamin-Gershom Scholem: Briefwechsel, 1933-1940*, ed. Gershom Scholem, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1980, p. 28.

20. En las notas al convoluto K posteriores a 1937, Benjamin se refería al freudiano Theodor Reik en lo referente a la memoria y su poder curativo, relacionado con el hecho de que la reconstrucción consciente del pasado destruye su poder sobre el presente (ver K 8, 1; K 8, 2, p. 407).

mundo mágico y mítico en el cual el niño Benjamin "reconoce lo nuevo" y el adulto Benjamin lo reconoce como un redescubrimiento de lo antiguo.[21] Una cosa se volvió clara para él a partir del experimento: ésta no era la forma que el *Libro de los Pasajes* podía asumir. Tal como escribió posteriormente: "La prehistoria del siglo diecinueve que se refleja en la mirada del niño que juega en su umbral, tiene un rostro totalmente distinto al de los signos que la graban sobre el mapa de la historia" (*L. P.*, p. 936). En ningún momento sugirió Benjamin que la comprensión del niño de la realidad histórica fuera en sí misma una percepción directa de la verdad. Pero la reconstrucción de la niñez como Ur-historia podía proporcionar un modelo para la reconstrucción de la historia colectiva del siglo XIX. En las notas de 1928-29 Benjamin escribió: "Cuando de niños recibimos esas grandes recopilaciones como *El mundo y la humanidad*, *El nuevo universo* o *La Tierra*, lo primero que miramos ¿no fue el coloreado 'paisaje carbonífero' o los 'mares y glaciares durante la primera Era Glaciar'? Semejante

21. Incluyó una reminiscencia similar en el *Libro de los Pasajes*, y el "descubrimiento" se produce bajo la forma de una imagen del deseo utópica: "Hace muchos años vi en el suburbano un cartel que, si en este mundo las cosas fueran como debieran, habría encontrado admiradores, historiadores, exégetas y copistas, tanto como cualquier gran poesía o cuadro. Y de hecho era ambas de estas cosas. Pero, como puede ocurrir a veces con las impresiones muy profundas e inesperadas, el *shock* fue tan violento, la impresión, si así puedo decirlo, me golpeó con tanta virulencia que rompió el suelo de la conciencia, quedando largos años en algún lugar de la oscuridad, inhallable. Sólo sabía que se refería a la 'Sal Bullrich' (...) Entonces llegué una tarde gris de domingo (...) [a descubir un letrero en el que estaba escrito] 'Sal Bullrich'. No contenía más que la palabra, pero alrededor del letrero se formó de pronto, sin esfuerzo, ese paisaje desértico del primer cartel. Lo tenía otra vez. Éste era su aspecto: en el primer plano del desierto, avanzaba un coche de carga tirado por caballos. Estaba lleno con sacos con el nombre de 'Sal Bullrich'. Uno de esos sacos tenía un agujero, y por él se derramaba la sal, que había dejado ya un reguero en el suelo. Al fondo de este paisaje desértico, dos postes sostenían un gran letrero con las palabras 'es la mejor'. ¿Y qué el rastro de sal a lo largo del camino por el desierto? Formaba letras, que componían una palabra, la palabra 'Sal Bullrich'. ¿No era la armonía preestablecida de un Leibniz mero juego de niños frente a esta agudísima predestinación ensayada en el desierto? ¿Y no se escondía en este cartel una parábola de cosas que en esta vida terrestre aún nadie ha experimentado? ¿Una parábola de la cotidianidad de la utopía?" (G 1 a, 4, p. 194). Nótese que la recepción creativa, por parte del niño, de esta forma de la cultura de masas como signo de una naturaleza reconciliada, indica que los poderes cognitivos de la niñez no carecían de un antídoto contra la manipulación de la cultura de masas.

panorama ideal de una era arcaica apenas transcurrida es el que abre la mirada por entre los pasajes que se hallan en todas las ciudades. Aquí habita el último dinosaurio de Europa, el consumidor" (a° 3, p. 866). Había una analogía, pero no una identidad, entre el estado de ensueño de la niñez y el estado de ensueño histórico. La historia natural del niño y la historia social del colectivo eran ejes separados. Debían ser mantenidos separados conceptualmente para no caer en el error ideológico de confundir la historia social con el estado natural de las cosas (un problema que en nuestro propio tiempo tiene la sociobiología).[22] No obstante, estos ejes siempre se intersectaban, y la perspectiva cognitiva de ambos era necesaria para capturar la ambivalencia de la situación histórica.

Como máxima para la transformación de las imágenes oníricas en imágenes "dialécticas", que es como se veían las primeras al despertar, Benjamin escribió: "Ninguna categoría histórica sin su substancia natural, ninguna categoría natural sin su filtración histórica" (O° 80, p. 857). Esta dialéctica entre naturaleza e historia (elaborada más claramente por Adorno que por Benjamin)[23] funcionaba en los dos planos (niñez y sociedad), y se complicaba aún más por la superposición de la dialéctica entre lo arcaico y lo moderno, y el significado/valor doble (negativo y positivo) de los términos. Todo esto otorga a la propuesta teórica de Benjamin una dificultad difícil de desenmarañar, pero es posible tirar de algunos de sus hilos. En los pasajes, las modas recientemente pasadas, que habían sido nuevas para las generaciones anteriores, eran objetos históricos que aparecían desde la perspectiva de la generación presente como fetiches, ur-imágenes con un significado mítico. Pero la "novedad" de la moda bajo el capitalismo *era* un mito, meramente la fetichizada "imagen del deseo" de cambio en un sistema inalterado, con lo cual el eje cognitivo de la niñez había tropezado accidentalmente con una verdad. De aquí la importancia de la historia natural de las generaciones, cuya perspectiva proporcionaba ese ángulo de visión

22. Estoy en deuda con John Forester por esta comparación.

23. Ver la conferencia de Adorno de 1932, "La idea de historia natural", en la cual el planteo reconoce explícitamente su deuda con Benjamin, quien influyó sobre Adorno durante este período. Como sucedía frecuentemente, Adorno articulaba las ideas de Benjamin con mayor rigor filosófico y expositivo. Para los detalles del argumento de Adorno, ver el Capítulo 3 de Susan Buck-Morss, *Origen de la dialéctica negativa*.

simbólico que hacía posible una percepción crítica de lo nuevo como "lo siempre igual". Pero el eje cognitivo de la historia social también era necesario, porque su orientación alegórica (en oposición a la simbólica) demostraba que las ur-imágenes míticas tenían una base histórica y material, y entonces (contra Klages y Jung) tenían un estatuto transitorio antes que ontológico. Por ejemplo, aquellos pasajes que sobrevivían en el tiempo de Benjamin tenían una apariencia ruinosa, típica de las construcciones urbanas obsoletas, de manera que en ellas "las imágenes del deseo" aparecían transformadas "en escombros". Precisamente esta historia natural de los objetos, su apariencia en el presente como "materia fracasada" (*L. P.*, p. 993), era un signo de la transitoriedad de los fenómenos históricos, incluyendo, finalmente, la dominación de clase burguesa.

En el interior del eje cognitivo de la niñez, Benjamin hizo grandes esfuerzos para demostrar que como estado mítico "natural" estaba atado a la historia enteramente. En el *Libro de los Pasajes* citaba a Ernst Bloch: "el inconsciente (...) no (...) es un estado adquirido por el hombre (...) particular" (K 2 a, 5, pp. 398-99). Como los contenidos del inconsciente eran imágenes de material concreto e históricamente específico (automóviles, teléfonos, los mismos pasajes) antes que los arquetipos psíquicos eternos que propuso Jung, eran heredados antes histórica que biológicamente.[24] Lo que era "eterno" era el impulso utópico, ese deseo de felicidad que representaba

24. En 1936 Benjamin propuso a Horkheimer escribir un ensayo para el Institut für Sozialforschung sobre Klages y Jung: "Su objetivo sería avanzar en las reflexiones metodológicas de los *Pasajes* mediante la confrontación del concepto de imagen dialéctica –la categoría epistemológica central de los *Pasajes*– con los arquetipos de Jung y las imágenes arcaicas de Klages. Esta investigación no se llevó a cabo debido a la intervención de Horkheimer" (*L. P.*, p. 941). Sin embargo, el material del *Libro de los Pasajes* deja claro qué línea habría seguido Benjamin para profundizar su argumento. Allí donde Jung veía, por ejemplo, la recurrencia de una imagen utópica como el "retorno exitoso" de contenidos inconscientes, Benjamin, mucho más cerca de Freud, citaba a Bloch, diciendo que su repetición era signo de esa represión social continua que impedía la realización de los deseos utópicos (K 2 a, 5). O bien, allí donde Jung veía la imagen del mendigo como símbolo eterno expresando una verdad transhistórica sobre la psiquis colectiva, Benjamin veía al mendigo como figura histórica, cuya persistencia era signo del estado arcaico no de la psiquis sino de la realidad social que permanecía en el plano mítico, a pesar de los cambios en la superficie: "Mientras haya un mendigo, habrá mito" (K 6, 4, p. 405).

una protesta contra la realidad social en su forma actual, y esto no se manifestaba en ninguna parte más claramente que en la niñez.[25]

La interpenetración dialéctica de la historia social y la natural era un fenómeno específicamente moderno: "Esta implacable confrontación del pasado más reciente con el presente es algo históricamente nuevo" (*L. P.*, p. 1010). En efecto, la intensificación del poder mítico en ambos estados de ensueño era ella misma función de la historia: cuando el nuevo sueño del capitalismo cayó sobre Europa, *él* fue la causa de una "reactivación de las energías míticas" (K 1 a, 8). Precisamente el paisaje *urbano* "ofrece a los recuerdos de la infancia (...) todo aquello que la hace tan difícil de retener y, a la vez, tan atractivamente atormentada, como si fuera un sueño semi-olvidado".[26] En la era premoderna, las modas no cambiaban con tal rapidez, y los avances mucho más lentos en el plano tecnológico estaban "encubiertos por la tradición de la iglesia y la familia" (N 2 a, 2, p. 464). Pero ahora, "Los mundos perceptivos se descomponen velozmente, lo que tienen de mítico aparece rápida y radicalmente (...) Así es como se ve, bajo el punto de vista de la prehistoria actual, el ritmo acelerado de la técnica" (N 2 a, 2, p. 464).

En la era premoderna, el significado simbólico colectivo era transferido a las nuevas generaciones conscientemente por medio de historias, mitos o cuentos de hadas atados a la tradición. Dada la ruptura de la modernidad con la tradición, esto ya no era posible. En lugar de ello, la transferencia sucedía indirecta e inconscientemente, a través de la mediación de las cosas, que en tanto símbolos sufrían en el límite entre generaciones una inversión dialéctica de lo nuevo a lo arcaico. Benjamin hablaba de los "pasajes (...) construcciones en las que volvemos a vivir, como en un sueño, la vida de nuestros padres y abuelos" (e° 2, p. 373). Y sobre la inversión dialéctica comentaba: "La impresión de estar pasado de moda sólo puede surgir cuando se toca lo más actual de alguna manera. Si en los pasajes se

25. Para Benjamin, como para Bloch, el deseo utópico estaba basado en la memoria, no en la anticipación. *Cf.* su comentario de 1934 sobre la ratoncita cantora en la historia de Kafka: "Un algo de la pobre y corta infancia perdura en ella, algo de la felicidad perdida a jamás, pero también algo de la vida activa actual y de su pequeña e inconcebible alegría imperecedera", Benjamin, "Franz Kafka", en *Para una crítica de la violencia*, p. 141.

26. "Crónica de Berlín", p. 45.

encuentran anticipaciones de la arquitectura más moderna, la impresión que le causan al hombre actual de ser algo pasado de moda es tan significativa como la que le causa un padre a su hijo de estar anticuado" (B 3, 6, p. 97).

Benjamin afirmaba la ruptura de la tradición porque liberaba las fuerzas simbólicas necesarias para la tarea de la transformación social de las restricciones conservadoras. (Aunque pueden encontrarse afirmaciones en las que parece lamentar la pérdida de la tradición, Benjamin no era un defensor de la institución de la familia burguesa,[27] y cualquiera haya sido su actitud positiva hacia la teología, ésta no incluyó a la religión organizada como institución.)[28] Y claramente Benjamin afirmaba la fuerza mítica de las imágenes del deseo que encontraban su forma inconsciente y simbólica en las mercancías y en la cultura de masas.[29] Pero en tanto imágenes oníricas, eran fetiches, alienados de los soñadores, a quienes dominaban como una fuerza externa. Éste era el costado pesadillesco del sueño, y existía también en el estado de la niñez. Benjamin criticaba a Jung que "quiere mantener a los sueños alejados del despertar" (*L. P.*, p. 991). En contraste, insistía: "Tenemos que despertar de la existencia de nuestros padres" (*L. P.*, p. 992).

27. Durante sus años en el movimiento de la juventud, su grupo, en rebelión contra la "inhumanidad" de los padres, estaba "claramente en contra de la familia". Esto sucedía "mientras no maduró la conciencia de que nadie puede mejorar ni casa paterna ni escuela sin echar abajo el Estado, que siempre recurre a los peores", "Crónica de Berlín", pp. 34-35. En *Dirección única*, se refería a la familia burguesa como la "lógobre casa paterna" (p. 56).

28. Benjamin rememoraba su despertar sexual cuando, camino a la sinagoga en el día del Año Nuevo judío, se perdió en las calles de la ciudad. "En esta desorientación, en este olvido y en esta tremenda confusión, lo peor era, sin duda, la profunda aversión hacia ese tipo de reuniones (ésta debía estar a punto de empezar), no sólo por ser reuniones entre parientes, sino también por ser un servicio religioso. Mientras anduve vagando por ahí me sobrevinieron, de repente y al mismo tiempo, dos cosas: por un lado, un pensamiento (demasiado tarde, has perdido el tiempo, no llegarás nunca) y, por otro, un sentimiento (¡qué bien dejarlo como está!). El caso fue que ambas corrientes de conciencia vinieron a converger en un gran sentimiento de placer que me llenó de una indiferencia hacia el servicio religioso casi blasfema, pero que, por otra parte, hizo de la calle algo tan lisonjero como si me hubieran sido ofrecidos de golpe los servicios de una alcahueta capaces de satisfacer el impulso más irrefrenable", "Crónica de Berlín", p. 68.

29. En las notas de 1934-35 Benjamin menciona "lo positivo en el fetiche" (*L. P.*, p. 991).

La tarea biológica de despertar de la niñez devenía modelo de un despertar colectivo, social. Aún más: en la experiencia colectiva de una generación, los dos convergían. La toma de conciencia de una generación es un momento explosivo único en su potencial revolucionario en el interior de la dimensión histórica del colectivo soñante "para quien sus hijos se convierten en la feliz ocasión de su propio despertar" (K 1 a, 2, p. 395). En este momento, precisamente rechazando el mundo existente creado por sus padres, la nueva generación promovía la realización de los sueños utópicos de estos últimos. "El hecho de que fuéramos niños en esa época forma parte de su imagen objetiva. Tenía que ser como fue para sacar adelante esta generación. Lo cual significa que en el contexto onírico buscamos un momento teleológico. Este momento es el aguardar. Los sueños aguardan secretamente el despertar; el durmiente se entrega a la muerte sólo si es revocable; aguarda el instante en el que con astucia escapará de sus garras" (K 1 a, 2, p. 395).

Con astucia (*mit List*): la referencia a Hegel era intencional.[30] Benjamin parece haber estado sugiriendo una inversión bastante extraordinaria de Hegel, una que convertía el lenguaje abstracto y filosófico de Hegel, que literalmente divinizaba el progreso histórico, en el lenguaje alegórico de los cuentos de hadas, como una validación restauradora de la experiencia infantil del "progreso" como Ur-historia. Su pedagogía implicaba un gesto doble: tanto la desmitificación de la historia como el reencantamiento del mundo. En su representación alegórica de la historia, la cosificación de las mercancías se revierte volviéndolas a la vida: "El estado de la conciencia tallada en múltiples facetas por el sueño y la vigilia sólo se puede transferir del individuo al colectivo. Para éste, naturalmente, pasa a ser en muchos casos interior lo que en el individuo es exterior: arquitecturas, modas, e incluso el tiempo meteorológico son en el interior del colectivo lo que las sensaciones de los órganos, la percepción de la enfermedad o de la salud son

30. En su *exposé* de 1939, Benjamin escribió: "Cada época (...) lleva su final consigo y lo despliega –como ya supo ver Hegel– con astucia" (*L. P.*, p. 49). Para Hegel, por medio de la astucia, la Razón (la conciencia) se abría camino en la historia por medio de las pasiones y las ambiciones de sujetos históricos inconscientes. Pero para Benjamin, el *inconsciente* histórico logra su objetivo a través de la toma de conciencia generacional de esos sujetos.

en el interior del individuo. Y son, mientras persisten en una figura onírica inconsciente y amorfa, procesos tan naturales como el proceso digestivo, la respiración, etc. Se hallan en el ciclo de lo eternamente igual [el mito en un sentido negativo] hasta que el colectivo se apropia de ellos en la política y de ellos resulta historia" (K 1, 5, p. 395). El *Libro de los Pasajes*, teniendo como meta el despertar histórico, había de proporcionar una respuesta políticamente explosiva a la forma colectiva, socio-histórica, de la pregunta infantil "¿De dónde vengo?". ¿De dónde venía la conciencia moderna, o más exactamente, las imágenes de la conciencia onírica moderna? Hablando del surrealismo, la expresión estética de esa conciencia onírica, Benjamin escribió: "El padre del surrealismo fue Dada; su madre fue un pasaje" (*L. P.*, p. 875).

Benjamin concibió originariamente el *Libro de los Pasajes* como un "cuento de hadas dialéctico" (*L. P.*, p. 936). En él, el colectivo soñante del pasado reciente aparecía como un gigante dormido listo para ser despertado por la generación presente, y los poderes míticos de ambos estados oníricos eran afirmados, el mundo reencantado, pero sólo para desatarlo del encantamiento mítico de la historia; en realidad reapropiándose del poder concedido a los objetos de la cultura de masas como símbolos oníricos utópicos. "Los cuentos de hadas", escribió en el ensayo sobre Kafka de 1934, "son las historias tradicionales sobre la victoria sobre esas fuerzas [míticas]".[31] El objetivo del "nuevo método dialéctico de la historiografía" de Benjamin consistía en "el arte de experimentar el presente como el mundo de la vigilia al que en verdad se refiere ese sueño que llamamos pasado (*Gewesenes*)" (K 1, 3, p. 394).[32] Contado con "astucia",[33] el *Libro de los Pasajes* llevaría a cabo una doble tarea: desvanecería el poder mítico del

31. "El narrador", en *Para una crítica de la violencia*, p. 128.

32. Benjamin estaba sugiriendo un "vuelco dialéctico" en la cognición histórica. En vez de presentar al pasado como el "punto fijo" con el cual el conocimiento presente trataba de entrar en contacto, "debe invertirse esa relación, lo que ha sido debe llegar a ser vuelco dialéctico, irrupción de la conciencia despierta. La política obtiene el primado sobre la historia" (K 1, 2, p. 394).

33. Benjamin veía los cuentos de hadas como el período que advendría, tanto filogenética como ontogenéticamente, una vez que los humanos hubieran aprendido a utilizar la astucia de la razón para engañar a las fuerzas míticas: "Ulises está en ese umbral que separa al mito de la leyenda. La razón y la astucia introdujeron

presente (*Wesen*), mostrando que está compuesto de objetos decadentes con una historia (*Gewesen*), y desvanecería el mito de la historia como progreso (o de lo moderno como nuevo), mostrando como arcaicas, bajo la luz infantil, a la historia y a la modernidad. Contado correctamente, este cuento de hadas utilizaría el encantamiento para desencantar al mundo: "Estamos construyendo aquí un despertador que sacude la cursilería *kitsch* del siglo pasado llamándolo 'a reunión'. Esa salida está gobernada enteramente por la astucia" (h° 3, p. 875). Disolvería el sueño al otorgar poder político al colectivo, proporcionándole el conocimiento histórico requerido para realizar ese sueño.

Alegoría de los orígenes históricos y narración simbólica del poder: éstas iban a ser las dos caras del *Libro de los Pasajes*. "La que va del pasado al presente y expone los pasajes, etc. como precursores, y [la otra], la que va del presente al pasado, para hacer estallar en el presente la culminación revolucionaria de estos 'precursores'. Esta última entiende también la contemplación elegíaca y apasionada del pasado más reciente como su explosión revolucionaria" (O° 56, p. 855).

III. Marx, Freud y los orígenes de la cultura de masas

He dicho que Benjamin mantuvo el plan original para el *Libro de los Pasajes*, incluyendo la doble teoría del sueño bosquejada más arriba, al menos hasta 1935, el año en que completó su *exposé* del proyecto para el Institut für Sozialforschung. En este punto la situación filológica se ensombrece. Existen al menos seis copias del *exposé* de 1935, con diferencias

artimañas en el mito, por lo que sus imposiciones dejan de ser ineludibles", Benjamin, "Franz Kafka", p. 141. (Curiosamente, el comentario de una línea sobre Ulises, recién citado, pasa a ser fundamental para el argumento de Adorno en el capítulo sobre Odiseo en *Dialéctica de la Ilustración*). Ver también en el *Libro de los Pasajes*: "El despertar venidero está, como el caballo de madera de los griegos, en la Troya de lo onírico" (K 2, 4, p. 397). Hegel interpretaba la historia como racional, y convertía así a la misma razón en un mito que justificaba a cualquiera que estuviera gobernando. Benjamin interpretaba la historia como un sueño para obtener precisamente el efecto político contrario: permitía a la razón ingresar en la historia interrumpiendo su marcha mítica, el ciclo recurrente de la dominación.

en la redacción lo suficientemente significativas como para mover al editor a incluir tres de ellas en la edición del *Libro de los Pasajes*. Todas las versiones se refieren a lo siguiente: mundo de ensueño, imágenes de deseo utópicas, conciencia colectiva, generaciones y, muy enfáticamente, la concepción del pensamiento dialéctico como despertar histórico causado por los residuos de la cultura de masas. Notoriamente ausente está la imagen del cuerpo político durmiente, así como toda referencia al "cuento de hadas dialéctico". La teoría del estado onírico de la infancia es expresada explícitamente y en detalle en las notas preparatorias de 1934 y 1935, pero en el propio *exposé* sólo es insinuada en aseveraciones vagas como la siguiente: "(...) sobresale junto a estas imágenes optativas [del colectivo] el empeño insistente de distinguirse de lo anticuado, esto es, del pasado reciente".[34]

El *exposé* despertó en Adorno su ahora famosa "carta de Hornberg" de agosto de 1935[35] y su crítica algo devastadora, que incluía la acusación de que Benjamin había abandonado su propia concepción original. La respuesta de Benjamin llegó indirectamente en la carta del 16 de agosto dirigida a Gretel Adorno: "(...) de este 'primer' proyecto [la referencia es a la concepción del *Libro de los Pasajes* de los años 1927-29] nada se ha abandonado y ninguna palabra se ha perdido (...) [el *exposé*] no el 'segundo' plan, sino el *otro*. Estos dos proyectos guardan entre sí una relación de polaridad. Representan la tesis y la antítesis de la obra. Por esta razón, este segundo proyecto es para mí cualquier cosa menos una conclusión. Su razón de ser es que (...) las ideas presentes en el primero no admitían ya configuración inmediata alguna –a no ser una ilícita configuración poética–. De ahí el subtítulo, abandonado hace ya mucho tiempo, del primer proyecto:

34. *Poesía y capitalismo*, p. 175. Éstas eran las expresiones que aparecían en "T", el primer borrador a máquina del *exposé*, que fue la versión enviada a Adorno. En el más temprano "M" había una referencia más explícita, más tarde borrada: "Esta implacable confrontación del pasado más reciente con el presente es algo históricamente nuevo. Figuraban en la conciencia colectiva otros eslabones próximos en la cadena generacional, que se diferenciaban entre sí de un modo apenas perceptible para el colectivo. Pero el presente se sitúa ya frente al pasado más reciente como el despertar frente a los sueños" (*L. P.*, p. 1010). (Para identificar las distintas versiones del *exposé*, ver la nota del editor, *L. P.*, p. 1025.)

35. Carta de Adorno a Benjamin del 2 de agosto de 1935, en *Correspondencia*, p. 114.

'un cuento de hadas dialéctico'".[36] ¿Acaso abandonó Benjamin también su teoría de la niñez? En la misma carta hablaba de la diferencia absoluta entre el *Libro de los Pasajes* y formas como *Infancia en Berlín hacia 1900*, y decía que "dotar de fundamentación a esta idea" había sido "una de las funciones importantes del [*exposé*] (...)".[37] Si no sólo se había abandonado la forma demasiado literaria sino también el elaborado contenido de la concepción original, entonces sería difícil justificar su pretensión simultánea de que ninguna palabra del primer borrador se había perdido. Y en efecto, esa pretensión era verdadera de manera casi literal. Benjamin no se había deshecho de las notas tempranas, o las secciones originarias de los convolutos que trataban de la teoría de los sueños, y nunca lo hizo. El conocimiento de Adorno de estas notas se limitaba a lo que Benjamin le había leído en Konigstein en 1929. No sabemos si sus discusiones allí incluyeron el doble estado onírico. Sí sabemos que no fue su ausencia en el *exposé* lo que Adorno lamentaba cuando acusó a Benjamin de traicionar un plan previo. En cambio, lo que lamentaba era la representación del mundo mercantil decimonónico como utopía, en lugar de la crítica de éste como "infierno". Era la imaginería de la "teología negativa" lo que Adorno echaba de menos, no la de la niñez y los cuentos de hadas. Irónicamente, si Benjamin hubiera incluido una elaboración de la teoría de la niñez podría haber evitado otra de las críticas de Adorno: que la entera concepción se había "desdialectizado".[38] La teoría de la niñez era compleja y en verdad confusa, pero, sin ella, demasiado de los elementos afirmativos y utópicos y de los aspectos arcaicos y relacionados con las ur-imágenes de la construcción tenía que ser situado únicamente a lo largo del eje socio-histórico, como si existiera en la conciencia colectiva real del siglo XIX. Además, cuando Benjamin sostenía que en las imágenes del colectivo (antes que en la de la niñez que intersecta la historia e invierte sus polos) había "elementos de la prehistoria; esto es, de una sociedad sin clases", o afirmaba: "Cada época no sólo sueña la siguiente, sino que soñadoramente apremia su despertar", frase que sobrevivió inalterada en las tres versiones, su posición parecía tan

36. Carta de Benjamin a Gretel Karplus y Adorno del 16 de agosto de 1935, en *Correspondencia*, p. 124.

37. Ibíd., p. 125.

38. Carta de Adorno a Benjamin del 2 de agosto de 1935, en *Correspondencia*, p. 114.

indistinguible de la de Jung como Adorno temía. Adorno atribuía a la influencia de Brecht la concepción demasiado positiva de la conciencia colectiva, y argumentaba en contra de ella apelando a fundamentos marxistas: "El que en el colectivo que sueña no haya cabida para diferencia alguna entre clases es un signo claro y suficientemente alertador".[39]

No hay dudas de que Benjamin tomaba seriamente las críticas de Adorno.[40] Creo que tampoco hay dudas de que intentó mantener su posición a pesar de ellas. El material relacionado con preguntas teóricas que añadió al *Libro de los Pasajes* después de 1935 intensificó una dirección que de hecho su investigación ya había tomado: fundamentar la premisa básica de su teoría del sueño –esto es, que el siglo XIX era el origen de un sueño colectivo del cual una generación presente "despertada" podía derivar consecuencias revolucionarias– en las teorías de Marx y Freud.[41] Interesante y dialécticamente, encontró en la teoría marxista una justificación para la concepción de un sueño colectivo, y en Freud un argumento para la existencia de las diferencias de clase en su interior.

39. Ibid.

40. La copia original de la carta de Hornberg está entre los papeles de Benjamin recientemente descubiertos en el archivo de George Bataille en la Bibliothèque Nationale. Benjamin la leyó atentamente, haciendo notas con lápiz y líneas rojas dobles en el margen, no siempre en aquellos puntos de la formulación de Adorno que éste habría considerado los más elocuentes. Las anotaciones de Benjamin incluían signos de pregunta y de exclamación que parecen indicar que no estaba siempre de acuerdo con las observaciones de su amigo.

41. Antes de recibir la reacción de Adorno al *exposé*, Benjamin le escribió el 10 de junio de 1935 expresando su preferencia por la teoría de Freud por sobre aquella de Fromm y Reich, y preguntándole si Freud o su escuela habían hecho "¿(...) algún psicoanálisis del despertar o algún estudio sobre el mismo?" (carta de Benjamin a Adorno del 10 de junio de 1935, en *Correspondencia*, p. 107). También le informaba que había empezado a "echar un vistazo" al primer volumen de *El capital*. Un convoluto (X) sobre Marx fue iniciado en 1935. En ese año Benjamin habló del concepto del carácter fetichista de la mercancía como ubicado "en el centro" del *Libro de los Pasajes* (ibíd.); en 1938 todavía era la "categoría fundamental" del libro. En marzo de 1937, Benjamin escribió a Horkheimer "(...) que el plan definitivo y obligado del [*Libro de los Pasajes*], ahora que los estudios materiales previos se encuentran concluidos, aparte de algunos pequeños motivos, tiene que proceder a partir de dos investigaciones metodológicas fundamentales. La primera tiene que ver por una parte con la crítica de la historiografía pragmática, por otra con la historia cultural tal como se presenta al materialista; la segunda con el significado del psicoanálisis para el sujeto de la historiografía materialista", *L. P.*, p. 950.

Por supuesto, Marx *había* hablado positivamente de un sueño colectivo, y más de una vez. Después de 1935 Benjamin añadió al convoluto N la famosa cita de Marx: "Entonces quedará claro que el mundo ha poseído durante largo tiempo el sueño de algo que sólo tiene que poseer conscientemente para poseerlo en la realidad" (N 5 a, 1, p. 469). Y escogió como *motto* de este convoluto (que es el central en lo concerniente al método): "La reforma de la conciencia consiste *solamente* en esto, que uno despierta al mundo (...) de su sueño sobre sí mismo" (convoluto N, p. 459). Las diferencias de clase nunca estuvieron ausentes de la teoría benjaminiana del inconsciente colectivo. En verdad, aun en sus formulaciones más tempranas Benjamin consideraba a su teoría una extensión y un refinamiento de la teoría de la superestructura de Marx: el sueño colectivo ponía de manifiesto la ideología de la clase dominante. "Pues la cuestión es: si la base determina, en cierto modo, la superestructura en cuanto a lo que se puede pensar y experimentar, pero esta determinación no es la del simple reflejo, ¿cómo entonces –prescindiendo por completo de la pregunta por la causa de su formación– hay que caracterizar esta determinación? Como su expresión. La superestructura es la expresión de la base. Las condiciones económicas bajo las que existe la sociedad alcanzan expresión en la superestructura; es lo mismo que el que se duerme con el estómago demasiado lleno: su estómago encontrará su expresión en el contenido de lo soñado, pero no su reflejo" (K 2, 5, p. 397). Es el sueño de la burguesía, no el del proletariado, el que expresa el malestar de un estómago demasiado lleno. La misma entrada sostiene que Marx nunca quiso plantear una relación causal directa entre base y superestructura: "Ya la observación de que las ideologías de la superestructura reflejan las relaciones [sociales] de modo falso y deformado va más allá" (K 2, 5, p. 397). La teoría de los sueños de Freud proporcionaba un fundamento para esa distorsión. Las referencias directas de Benjamin a la obra de Freud fueron limitadas y bastante generales,[42] pero en este punto, aun si una deuda directa no puede ser probada, claramente había un consenso. Freud había escrito que "(...) las ideas en los sueños

42. Su familiaridad con la teoría freudiana puede haber sido mayormente de segunda mano y provenir de dos fuentes distintas, el Instituto de Frankfurt y los surrealistas.

(...) [son] cumplimientos de deseos",[43] pero que, debido a sentimientos ambivalentes, eran censurados y entonces distorsionados. El deseo real (latente) podía ser casi invisible en el plano manifiesto, y sólo se llegaba a él tras la interpretación del sueño. Así: "Un sueño es la satisfacción (disfrazada) de un deseo (suprimido o reprimido)".[44] Si uno supone que la clase burguesa es la generadora de un sueño colectivo, las tendencias socialistas de ese industrialismo que ella misma creó parecerían atraparla en una situación inevitablemente ambigua. La burguesía desea afirmar esa producción industrial de la cual deriva sus beneficios; al mismo tiempo desea negar el hecho de que el industrialismo crea las condiciones que amenazan la continuación de su propio dominio de clase.

Ahora bien, precisamente esta ambivalencia burguesa de clase está documentada por todo un espectro de citas que Benjamin incluyó en el material del *Libro de los Pasajes* en todas las etapas de su investigación. La encontró no sólo en las mercancías y en la arquitectura del París decimonónico, sino también en los escritos contemporáneos de futurólogos, utopistas sociales, planificadores urbanos y comentadores sociales. Los escritos utópicos eran el "depositorio de sueños colectivos" (*L. P.*, p. 990), y la arquitectura "tenía el rol del inconsciente" (*L. P.*, p. 988), pero ambos eran expresión de una ideología específicamente burguesa. Encontró descripciones del París del futuro en las cuales los cafés todavía eran ordenados de acuerdo con la división entre clases (K 6a, 2, p. 405). Las imágenes de París proyectadas en el siglo XX incluían visitantes de otros planetas que llegaban a la ciudad para participar del juego del Mercado de Valores (G 13, 2, p. 215). En el plano manifiesto, el futuro aparecía como progreso ilimitado y cambio continuo, pero en el plano latente, el plano del verdadero deseo del soñador, era visto como la eternización de la dominación de clase burguesa. En sus notas tempranas Benjamin consideró si "(...) podría brotar de los contenidos de conciencia económicos reprimidos del colectivo, de manera similar a lo que Freud sostuvo para [los contenidos] sexuales de una

43. Sigmund Freud, *The Interpretation of Dreams*, trad. y ed. de James Strachey, Nueva York, Avon Books, 1965, p. 123. [trad. esp. Sigmund Freud, *Obras Completas*, ordenamiento, comentario y notas a cargo de James Strachey, traducción de J. Etcheverry, Buenos Aires, Amorrortu, 1991].

44. Ibíd., p. 194.

conciencia individual (...) una forma de literatura, una representación de fantasías (...) como sublimación" (R 2, 2). La cultura del siglo XIX desató una abundancia de fantasías del futuro, pero fue al mismo tiempo "(...) un gigantesco intento de represar las fuerzas productivas" (*L. P.*, 989). Así, la cambiante moda era meramente "un camuflaje de deseos bien específicos de la clase dominante", un "ardid" (*L. P.*, p. 992) que encubría el hecho de que, para citar a Brecht: "'Los dominadores tienen gran aversión contra los cambios violentos'".[45] El planeamiento urbano del siglo XIX era un intento de perfeccionar la sociedad a través de un reordenamiento de las cosas (edificaciones, bulevares, parques), pero al mismo tiempo funcionaba impidiendo el reordenamiento de las relaciones sociales; el "embellecimiento estratégico" de Haussmann tenía como "verdadero objetivo (...) proteger la ciudad de una guerra civil" (*L. P.*, p. 47). El individuo burgués como *flâneur* podía deleitarse con la "multitud" precisamente porque ésta no coagulaba en una clase revolucionaria (J 66, 1, p. 353). La resistencia de clase burguesa contra el industrialismo que ella promovía también se expresaba en el estilo del siglo XIX: la arquitectura habitualmente enmascaraba la nueva tecnología con adornos, los objetos producidos por la industria eran típicamente encerrados en estuches (I 4, 4, p. 239).

El fetichismo de la mercancía, que, como hemos visto, Benjamin consideraba clave para la fantasmagoría industrial urbana, podía ser visto como un ejemplo de manual del concepto freudiano de desplazamiento: las relaciones sociales de explotación de clase eran desplazadas a relaciones entre cosas, ocultándose así la situación real con su peligroso potencial para la revolución. Hacia fines del siglo XIX, ya resultaba políticamente significativo que el sueño burgués de democracia sufriera esta forma de censura: Benjamin hablaba de la "fantasmagoría" de la "egalité" (L. P., p. 988), en la cual el concepto político de igualdad era desplazado al reino de las cosas, el consumidor reemplazaba al ciudadano, y la promesa de abundancia mercantil sustituía a la revolución social. En el siglo XIX,

45. La cita de Brecht, de un artículo de 1935, continuaba: "[Para los dominadores] ¡Lo mejor sería que la Luna se quedara parada y que el Sol no avanzase! Entonces nadie tendría hambre ni querría cenar por la noche. Si ellos han disparado, querrían que su tiro fuese el último, que el contrario ya no tuviera derecho a disparar" (B 4 a, 1, pp. 99-100).

"*La Revolution*", apuntaba Benjamin, acabó significando "liquidación" (D°, 1). Las grandes tiendas reemplazaron a los negocios especializados (A 3, 5, p. 75), transportando al consumidor a un espacio arquitectónico suntuoso propio de la realeza en donde era seducido por medio de trucos psicológicos para entregarse al consumo por el consumo mismo (A 3, 6, p. 75). El gran descubrimiento de la venta al por menor capitalista, descubrimiento que compensaba en parte la dinámica de la sobreproducción capitalista, era que todo tipo de deseo, desde los sexuales hasta los políticos, podía ser desplazado a las mercancías y así transformado en fuente de beneficios. Benjamin escribió: "Por primera vez en la historia, con el nacimiento de los grandes almacenes los consumidores comienzan a sentirse como masa. (Antes sólo se lo enseñaba la carestía)" (A 4, 1, p. 77). Éste fue un punto decisivo. En París, después de que la clase trabajadora amenazó a la burguesía en los días de junio de la revolución de 1848, la última se encontraba a la defensiva. Al mismo tiempo, con el establecimiento de la dictadura de Napoleón III, la época de brillo de los pasajes estaba terminada. Comenzaba la era del consumo de masas y, junto con ella, el siglo de lo nuevo como lo siempre igual sólo que en proporciones cada vez mayores. Gran parte del *Libro de los Pasajes* es un intento de documentar esta transición. Las mercancías y la tecnología rompen el confinamiento de los negocios de lujo y de los pasajes. Las mercancías se multiplicaron; la tecnología creció hasta alcanzar tamaño monumental. Las antaño deslumbrantes luces de gas fueron eclipsadas por la electricidad, que fue usada para las enormes decoraciones y los anuncios sobre las fachadas de las edificaciones. Las casas de ensueño, construidas todavía en hierro y vidrio, se convirtieron en vastas y abrumadoras construcciones para el público masivo: estaciones de tren, grandes tiendas y los grandes salones de las exposiciones universales.

La primera exposición internacional tuvo lugar en Londres en 1851. Le siguió París con dos exposiciones propias en la década siguiente.[46] En

46. Tal como lo notara Benjamin, mientras que la primera exposición de Londres fue organizada por empresarios privados (G 6; G 6 a, 1, p. 204), las exposiciones industriales francesas, en una fecha tan temprana como 1789, fueron organizadas por el estado (G 4, 4, p. 199). Fueron así la primera forma de política-como-espectáculo-de-masas, montada por el estado, y en este sentido anticiparon el *Volkfest* del fascismo (G 4, 7, p. 200).

1889, se decidió celebrar el centenario de la Revolución Francesa con una exposición (para la cual fue construida la torre Eiffel); y en 1900 París fue testigo de una exposición internacional igualmente espectacular que expresaba en forma de tierra-de-hadas la exaltada competencia política y económica del imperialismo. Las extravagantes exposiciones ya no eran ideología para una elite burguesa sino ideología para las masas trabajadoras, que emprendían peregrinaciones a estos altares de mercancías para adorar como ídolos esos objetos en exhibición que su propio trabajo había producido.[47] En 1900 los socialistas se quejaban de que debido a la exposición "este año se ha perdido para la propaganda" (G 4, 6, p. 200).

Para finales de siglo, el sueño, de claros orígenes burgueses, y burgués en el deseo latente que expresaba, se había vuelto en efecto "colectivo", diseminándose también entre las clases trabajadoras, y en todo país industrial capitalista.[48] El mercadeo masivo de sueños en el interior de un sistema de clases que impedía su realización en cualquier forma que no fuera la simbólica era claramente una industria en crecimiento. En sus notas más tempranas, Benjamin interpretaba el estilo estético de esta producción masiva, el "kitsch", como mala conciencia de clase burguesa: "(...) aparecen en él la superproducción de mercancías y la mala conciencia de los productores" (P° 6, p. 858).

Es verdad que, tal como señalaba Adorno, el *exposé* de 1935 ofrecía una representación muy positiva del sueño colectivo y consecuentemente de la cultura de masas en la que hallaba expresión. En la versión que Adorno recibió, aparecía la afirmación: "Sus experiencias [las de la Ur-historia], depositadas en el inconsciente colectivo, engendran en su interpenetración con lo nuevo las utopías que dejan su huella en mil configuraciones de la

47. G 9 a, 6, p. 209; G 10, p. 209; G 13 a, 3, p. 215. El interés de Benjamin en las exposiciones universales de París tenía un motivo bien actual: en 1931 y en 1937 París era de nuevo escenario de esta forma de ideología de masas. (En nuestro propio tiempo ha amenazado con repetirse en 1989, en ocasión del bicentenario de la Revolución Francesa.)

48. Para 1900 los pasajes se habían convertido en un índice de calidad de las ciudades industriales desde Cleveland a Milán y a Moscú. Los pasajes más tardíos, a diferencia de los originales parisinos, se construyeron en proporciones monumentales. Ver la historia exhaustiva: Hermann Geist, *Arcades: The History of a Building Type*, traducción de Jane O. Newman y John Smith, Boston, The MIT Press, 1983.

vida, desde edificios duraderos hasta modas fugaces".[49] Pero en el mismo texto Benjamin sostenía explícitamente: "Lo nuevo es una cualidad independiente del valor de uso de la mercancía. Es el origen de ese halo intransferible de las imágenes que produce el inconsciente colectivo. Es la quintaesencia de la conciencia falsa cuyo incansable agente es la moda. Este halo de lo nuevo se refleja, tal un espejo en otro, en el halo de lo-siempre-otra-vez-igual. El producto de esta reflexión es la fantasmagoría de la 'historia de la cultura' en la que la burguesía paladea su falsa conciencia".[50] Allí donde Adorno veía la necesidad de un argumento dialéctico que condujera de uno a otro de estos polos evaluativos, Benjamin simplemente exponía ambas posiciones contradictorias y hablaba de la ambivalencia "fundamental" en la situación histórica,[51] la cual, sostenía, Marx había demostrado en su capítulo sobre el carácter fetichista de la mercancía, "(...) una ambigüedad muy aumentada (...), p. ej., en las máquinas, que agudizan la explotación en vez de aliviar la suerte del hombre. ¿No se encuentra esto, en general, relacionado con la doble faz de las apariencias del siglo XIX, de la que nos ocupamos?" (K 3, 5, p. 400). El objetivo por supuesto *era* la abundancia material,[52] que constituye la razón por la cual el sueño funcionaba legítimamente en el plano manifiesto de la imagen del deseo colectiva. Pero la forma mercantil del sueño generaba la esperanza de que la meta

49. *Poesía y capitalismo*, p. 175.
50. Ibíd., p. 186.
51. El modo en que Benjamin entendía la argumentación dialéctica implicaba mostrar el costado positivo de cada aspecto negativo en una bifurcación serial infinita. El gesto redentor era teológico: "Pequeña propuesta metódica para la dialéctica histórico-cultural. Es muy fácil establecer en cada época dicotomías en distintos 'terrenos' según determinados puntos de vista, de modo que de un lado quede la parte 'fructífera', 'preñada de futuro', 'viva', 'positiva' de esa época, y de otro la inútil, atrasada y muerta (...) Pero (...) de ahí que tenga decisiva importancia volver a efectuar una división en esta parte negativa y excluida de antemano, de tal modo que con desplazar el ángulo de visión (¡pero no la escala de medida!) salga de nuevo a la luz del día, también aquí, algo positivo y distinto a lo anteriormente señalado. Y así *in infinitum*, hasta que, en una apocatastasis de la historia todo el pasado haya sido llevado al presente" (N 1 a, 3, pp. 461-2). Apocatastasis es la concepción de la redención según la cual todos son salvados.
52. "El socialismo jamás hubiera llegado al mundo de haber querido simplemente entusiasmar a los trabajadores con un orden mejor de las cosas. Marx consiguió interesarlos por un orden en el que les iría mejor, mostrándoselo como justo, y esto constituyó la fuerza y la autoridad del movimiento" (K 3 a, 1, p. 400).

internacional y socialista de abundancia masiva podía ser cumplida por medios capitalistas nacionales, y esa esperanza constituía un golpe fatal contra la política revolucionaria de la clase obrera.

IV. Generación y política de clase

Fue precisamente en este punto cuando la generación de Benjamin entró en escena. Nacido en 1892 en Berlín, en ese entonces una metrópolis recientemente industrializada, Benjamin fue introducido a la "realidad" en la forma de cultura de masas, consumo de masas y mundo de ensueño. Para un niño, incluso para uno protegido, burgués, esa experiencia de ensueño podía ser una pesadilla. Los muros de los edificios estaban cubiertos de anuncios que "(...) someten por completo la escritura a una verticalidad dictatorial (...) [exponiendo al niño a] un torbellino tan denso de letras volubles, coloreadas, rencillosas (...) nubes de langostas de la escritura, que al habitante de la gran ciudad le eclipsan ya hoy el sol del pretendido espíritu".[53] Benjamin escribió que toda su tardía niñez fue un período de "impotencia frente a la ciudad".[54] Recordaba su "resistencia numantina", cuando, guiado por su madre, participaba de "paseos colectivos por las calles de la ciudad, raramente transitadas por mí solo".[55] Benjamin se introdujo a la vida cívica en calidad de consumidor: "En aquellos primeros años yo llegué a interpretar la 'ciudad' como el escenario de aquellas 'provisiones' (...) En la pastelería nos iba mucho mejor, sintiendo que nos salvábamos de la idolatría con la que nuestra madre veneraba ídolos cuyos nombres eran Mannheimer, Herzog e Israel, Gerson, Adam, Esders y Mädler, Emma Bette, Bud y Lachmann. La 'ciudad' no era más que una serie de insondables edificios, o mejor dicho, cuevas de mercancías".[56] Benjamin nunca sugirió que su experiencia de la ciudad no estuviera atada a su clase, una situación intensificada por la falsa

53. *Dirección única*, p. 38.
54. "Crónica de Berlín", p. 22.
55. Ibíd.
56. Ibíd., p. 55. Esas cuevas incluían los pasajes de Berlín, como la Kaisergallerie en la Friedrichstrasse, construida en 1871-73, justo después de la victoria de Bismarck sobre Francia.

sensación de seguridad que la pertenencia de clase parecía ofrecerles a los judíos alemanes en el cambio de siglo. "Para los niños ricos de su generación [la de Benjamin] los pobres vivían en los pueblos."[57] Conocía a la clase trabajadora a través del rombo de cristal de la mesa del departamento de su tía, "(...) que contenía la representación de una mina en la que unos hombres conducían una carreta, trabajaban con pico e iluminaban las galerías con sus linternas y no paraban de moverse con las vagonetas hacia arriba y hacia abajo".[58] Admitía: "Nunca he pasado la noche entera en las calles de Berlín (...) Sólo las calles conocen de la ciudad algo que yo no logro sentir y que hizo de las miserias y los vicios algo así como un paisaje que lo empapaba todo desde que se ponía el sol hasta que amanecía".[59] Y en el *Libro de los Pasajes*: "¿Qué sabemos de las esquinas, de los cordones de la vereda, de la arquitectura del asfalto, nosotros que nunca hemos sentido las calles, el calor, la suciedad y los bordes de las piedras bajo suelas desnudas, que nunca investigamos el desnivel entre las toscas losas, o su aptitud para guiarnos?" (K° 28, p. 845). En verdad, ¿qué sabemos? Si, como he intentado mostrar, la teoría benjaminiana del colectivo soñante no hacía borrosas las distinciones de clase, ¿puede decirse lo mismo de su teoría del despertar político? En sus notas más tempranas, Benjamin indicó que la burguesía, que había generado el sueño, permanecía atrapada en él: "¿No enseñó Marx que la burguesía, como clase, jamás puede alcanzar una conciencia totalmente lúcida sobre sí misma? Y, de ser esto así, ¿no se está autorizando a unir a su tesis la idea del colectivo onírico (pues eso es el colectivo burgués)?" (O° 67, p. 856). Y a continuación: "¿No sería posible demostrar a partir del conjunto de las situaciones objeto de este trabajo [*Libro de los Pasajes*] cómo se clarifican éstas en el proceso de autoconciencia del proletariado?" (O° 68, p. 856). Si existe una clara distinción de clase entre quienes permanecen dormidos y quienes se hacen conscientes, ¿qué quiere decir Benjamin cuando determina: "Tenemos que despertar de la existencia de nuestros padres" (*L. P.*, p. 992)? ¿Quién es exactamente el "nosotros" al que se refiere? ¿Acaso los niños burgueses? En ese caso "despertar" podría querer decir tomar el lugar de los propios

57. "Crónica de Berlín", p. 27.
58. Ibíd., p. 28.
59. Ibíd., p. 44.

padres como nueva generación de dominadores. Decir que el proletariado debe despertar del mundo de sus padres burgueses es quizás más apropiado políticamente, pero teóricamente carece de significado porque no explica cómo, al nivel de una generación, la barrera de clase es cruzada. Decir que el proceso del despertar adolescente burgués es paralelo al despertar político del proletariado es una metáfora, no una teoría, y se expone a la crítica de que la percepción de Benjamin de la necesidad del proletariado de tomar el poder era meramente una fantasía, una proyección ¿basada en sus propios miedos a la impotencia? Su propio testimonio lo incrimina. En "Crónica de Berlín" se refirió a la "miseria" como si se tratara de un "exótico mundo", y admite que "(...) el sentimiento de cruzar el umbral de la propia clase social, al menos por primera vez, crea una inaudita fascinación, parecida a la de dirigirle la palabra a una prostituta en plena calle".[60] Aquí la aplicación de la teoría freudiana revela una vez más la existencia de diferencias de clase, pero es la credibilidad de Benjamin, un autor burgués escribiendo pedagogía revolucionaria para el proletariado, la que es socavada.

Esa crítica no habría tomado a Benjamin por sorpresa. La interpenetración de motivos sexuales y políticos era intencional en "Crónica de Berlín". Al mismo tiempo esa confusión puede haber sido una de las razones que lo llevó a considerar que a ese tipo de formatos no se les permitía formar parte del *Libro de los Pasajes* "ni en uno solo de sus pasajes ni en el más mínimo grado" (*L. P.*, p. 936). Benjamin nunca pretendió ser otra cosa que un escritor burgués. Refiriéndose a intentos de intelectuales de tomar su lugar "*junto* al proletariado", protestaba: "Pero ¿cuál es este lugar? El de un protector, el de un mecenas ideológico. Un lugar imposible".[61]

La división entre clases era innegable. Pero Benjamin sentía que había una confluencia en las posiciones objetivas de intelectuales y proletariado, debido a la constelación específica de historia económica e historia de la cultura. El industrialismo había llevado a una "crisis" cultural, y pisándoles los talones, seguía a ésta una crisis económica, en la que el sueño colectivo experimentaba temblores despertados por la "conmoción de la

60. Ibíd., p. 28.
61. *Tentativas sobre Brecht*, p. 124.

economía de mercado" (*L. P.*, p. 49). Alrededor de esta constelación histórica la experiencia de su generación se coagulaba y bien entrada la década de 1930 Benjamin encontró en ella un motivo para la esperanza. Así podía escribirle a Scholem el 9 de agosto de 1935: "Creo que la concepción [del *Libro de los Pasajes*], por muy personal que sea en su origen, tiene como objeto los intereses históricos fundamentales de nuestra generación" (*L. P.*, p. 935). La convergencia de intereses entre intelectuales y trabajadores de esta generación tenía que ver con el hecho de que su juventud estaba separada de su adultez por una inversión dialéctica de los contenidos del sueño colectivo. Esta generación vivió una revolución total en el estilo de todas sus imágenes colectivas –arquitectura, moda, e incluso publicidad–.[62] Hacia la década de 1920, en cada una de las artes técnicas, y en aquéllas de las bellas artes afectadas por la tecnología, el estilo sufrió una transformación radical. La arquitectura adornada e históricamente ecléctica dio paso al estilo Internacional de la Bauhaus y Le Corbusier. Desde muebles hasta picaportes, desde baños hasta balcones, la nueva "porosidad, transparencia, esencia despejada y de aire libre, el siglo veinte aniquiló el habitar en el antiguo sentido" (P° 3, p. 858). El funcionalismo desnudaba a la tecnología de sus estuches. También en la moda femenina desaparecían los estuches de los *corsettes*, crinolinas y largas faldas. En los peinados y en los edificios de oficinas, la demolición de los estilos del siglo XIX no dejó intacta ningún área de la vida cotidiana. Los interiores del siglo XIX encerraban a sus habitantes en tapizados y terciopelo de peluche, en los cuales habitar significaba "dejar huellas" (*L. P.*, p. 44). Es contra las villas privadas de 1920 de Le Corbusier, esos espacios limpios, blancos, desnudos, de los cuales se borraba todo rastro de los residentes, que esta observación adquiere fuerza dialéctica. Comentando la afirmación de Siegfried Giedion de que

62. La sensación de ser una "nueva" generación estaba extendida entre los intelectuales de Weimar. Cf. 1926: "En un comentario en la revista *Tagebuch*, Brecht disputa con Thomas Mann y con su hijo Klaus Mann, que habían publicado artículos en *Uhu* titulados 'Los nuevos padres' y 'Los nuevos hijos'. Thomas Mann, ofendido, respondió en el *Berliner Tageblatt* y una vez más explica su posición hacia la generación más joven. Brecht esboza una respuesta, pero no la publica: 'Su perspectiva es que la diferencia entre su generación y la mía es totalmente despreciable. En respuesta sólo puedo decir que en mi opinión, en una posible disputa entre un surrey y un automóvil, seguramente será el surrey el que encuentre insignificantes las diferencias'", en Klaus Völker, *Brecht Chronicle*, traducción de Fred Wieck, Nueva York, The Seabury Press, 1975, p. 47.

"(...) los artificiosos cortinajes del pasado siglo se han vuelto rancios", Benjamin observaba: "Nosotros creemos, sin embargo, que (...) también contienen materiales de importancia vital para nosotros (...) para nuestro conocimiento (...) para iluminar la situación de la clase burguesa en el instante en que empieza a mostrar los primeros signos de decadencia. En cualquier caso, materiales de vital importancia política; lo demuestra (...) la fijación de los surrealistas en estos objetos" (N 1, 11, p. 461).

La revolución en el estilo era la forma onírica de la revolución social, la única forma posible en un contexto social burgués. A causa de él, los objetos que poblaban el ambiente infantil de la generación de Benjamin eran devaluados en el presente como irremediablemente anticuados: "Toda generación vive las modas de la generación que acaba de pasar como el más potente antiafrodisíaco que se pueda concebir" (B 9, 1, p. 106). Pero era precisamente esto lo que las volvía "políticamente vitales", de manera tal que "afrontar las modas de generaciones pasadas es algo mucho más importante de lo que normalmente se supone" (B 1 a, 4, p. 94). Al mismo tiempo, como material de los recuerdos infantiles,[63] esos objetos anticuados retenían un poder simbólico. Benjamin comentó que para Kafka, como para su propia generación, "(...) el terrible mobiliario del incipiente altocapitalismo llena por entero el escenario de sus experiencias infantiles más luminosas" (K° 27, p. 845).[64] El deseo contradictorio de superarse con la edad y de recapturar el mundo infantil al mismo

63. "¿Qué sonidos son los de la mañana que despierta y que incluimos en nuestros sueños? La 'fealdad', lo 'pasado de moda' son sólo voces mañaneras deformadas que hablan de nuestra infancia" (*L. P.*, p. 992).

64. Aquí, en el caso del interior burgués, Benjamin se desliza hacia una definición específica en términos de clase de "nuestra" generación. Y, en verdad, nunca resolvió el problema del hiato entre clase y generación. Escribiendo en general sobre la posición de Benjamin durante los tempranos 1930, Bernd Witte apunta: "El intelectual (...) es considerado por Benjamin en el rol de psicoanalista de la neurosis colectiva [en ninguna parte esto es más cierto que en el *Libro de los Pasajes*]: cree que la conciencia inadecuada acontece *de acuerdo con el esquema de la represión*, el mecanismo de la cual es susceptible de ser descubierto por el intelectual-como-especialista dedicado a la educación colectiva. La paradoja en la teoría de Benjamin reside en esto: que este psicoanálisis social –para continuar con su imagen– cura no a los pacientes, sino al analista y a sus colegas", Bernd Witte, "Krise un Kritik. Zur Zusammenarbeit Benjamins mit Brecht in den Jahren 1929-1933", en Peter Gebhardt *et al.*, *Walter Benjamin – Zeitgenosse der Modern*, Monographien

tiempo determinaba el interés de una generación por el pasado, que Benjamin creía que podía ser movilizado para la política utópica y revolucionaria. El intelectual burgués podía considerar su lucha para librarse de la cultura pasada como una alegoría de la lucha colectiva –un modelo, tal vez incluso uno profético– pero nunca como un sustituto, de la misma manera que el público de la cultura de masas no era en sí mismo ya el colectivo revolucionario.[65]

Una revolución en el estilo, incluso si sucedía sobre una base masiva, no era sustituto de la revolución social, y había "modernistas" de esta generación –Marinetti, por ejemplo–[66] cuyo impacto político estaba lejos de ser progresista. Además, desde una perspectiva política, el modernismo desnudaba a los objetos de todas esas expresiones culturales que proporcionaban claves históricas. El diseño del siglo XIX puede haber sido técnicamente reaccionario cuando escondía la función y trataba de revivir formas muertas. Pero el tremendo valor de su confusión residía en que clavaba sobre la superficie de las cosas toda clase de configuraciones en las cuales podían leerse verdades históricas y sueños utópicos. Benjamin hablaba del decimonónico "(...) historicismo narcótico, (...) su adicción a las máscaras, adicción que sin embargo es señal oculta de una verdadera existencia histórica (...)" (K 1 a, 6, p. 396). El gran peligro verdaderamente horripilante era que su generación, con sus fuerzas míticas revividas, perdiera, en el proceso de rechazar el pasado reciente, contacto con la concretud histórica y social, y ese peligro era sinónimo de fascismo.

Literaturwissenschaft vol. 30, Kronberg/Ts., Scriptor Verlag, 1976, p. 15. A pesar de declaraciones en sentido contrario, el *Libro de los Pasajes* frecuentemente parece estar destinado a los intelectuales burgueses, con el objeto de revolucionar a los educadores antes que de educar a la clase revolucionaria.

65. En las notas tempranas de Benjamin, el concepto de colectivo es utilizado muy vagamente. Ciertamente, el éxito del fascismo, con su concepto de *Volksgemeinschaft* ciego a las diferencias de clase, volvía desaconsejable la vaguedad en este punto, y hacia fines de 1930 Benjamin utilizó este término sólo en un sentido crítico, negativo. Cf.: "(...) cada mercancía reúne en torno a sí a la masa de sus compradores. Los estados totalitarios han tomado esta masa como su modelo. El concepto nazi de 'comunidad del pueblo' (*Volksgemeinschaft*) procura extirpar del individuo singular todo lo que impida su fusión total en una masa de clientes. El único contrincante irreconciliable que tiene el Estado (...) es el proletariado revolucionario. Éste destruye la apariencia de la masa (*Schein der Masse*) mediante la realidad de la clase social (*Realität der Klasse*)" (J 81 a, 1 p. 377).

66. La importancia de este ejemplo me fue señalada por Joel Remmer.

V. Enanos y gigantes

En 1939, siendo la Guerra Mundial inminente, el Institut für Sozialforschung solicitó un nuevo *exposé* del *Libro de los Pasajes* con la esperanza de obtener para éste financiamiento externo. Benjamin produjo una versión en francés en un estilo brillante y descriptivo, con una introducción y una conclusión totalmente nuevas, en la cual la teoría del sueño está notablemente ausente. En cambio, se introducen las especulaciones cosmológicas de Blanqui con su concepción de la historia como el retorno incesante de lo mismo, sugiriendo una "resignación sin esperanza". Uno casi podía concluir que Benjamin había dejado de lado de manera definitiva todo lo referente a los sueños colectivos y el despertar.

Pero no se trataba de su última palabra. En 1940, escribió una serie de tesis sobre filosofía de la historia que constituyeron sus últimas formulaciones en lo concerniente a la pedagogía revolucionaria y se inspiraban en material proveniente del *Libro de los Pasajes*.[67] Las tesis fueron impulsadas por "la guerra y la constelación que ésta trajo consigo"; no contenían pensamientos nuevos, sino pensamientos "mantenidos en custodia, sí, incluso de mí mismo" durante veinte años.[68] Nunca pensadas para ser publicadas ("abrirían las puertas a un malentendido entusiasta"),[69] reviven el lenguaje teológico de las notas tempranas del *Libro de los Pasajes*:[70] toda la historia aparece como catástrofe, una repetición infernal, cíclica, de barbarie y opresión. Pero la "resignación sin esperanzas" de Blanqui está ausente; en su lugar está el deseo de mejorar "nuestra posición en la lucha contra el fascismo".[71] Conduce a una concepción apocalíptica de ruptura con este ciclo histórico, en la cual la revolución proletaria aparece bajo el signo de la redención mesiánica.

67. El material provenía mayormente de las últimas entradas al convoluto N que se ocupaba de la teoría del progreso histórico.

68. *G. S.*, I:3, p. 1226.

69. Ibíd., p. 1227.

70. Cf. "La modernidad es la época del infierno (...)", G° 17, p. 838.

71. "Tesis", en *Discursos interrumpidos*, p. 182.

En las tesis Benjamin habla del "*shock*", en vez de "despertar", como el momento revolucionario de ruptura con el pasado, pero son palabras distintas para nombrar la misma experiencia. "Imágenes del pasado" reemplaza al término "imágenes oníricas", pero éstas aún son dialécticamente ambivalentes, mistificantes y, sin embargo, contienen "la chispa de la esperanza".[72] La revolución, la "criatura política" todavía debe nacer,[73] pero la utopía que anunciará es entendida en los términos infantiles de Fourier, cuyas más fantásticas ensoñaciones de cooperación con la naturaleza "demuestran un sentido sorprendentemente sano".[74] "La clase que lucha, que está sometida, es el sujeto mismo del conocimiento histórico",[75] pero toda la "generación" posee "fuerza mesiánica".[76] Por otro lado, aun es en la moda donde pueden descubrirse prefiguraciones revolucionarias. Ése es el significado de la tesis XVI: "La moda husmea lo actual dondequiera que lo actual se mueva en la jungla de otrora. Es un salto de tigre al pasado. Sólo tiene lugar en una arena en la que manda la clase dominante. El mismo salto bajo el cielo despejado de la historia es el salto dialéctico, que así es como Marx entendió la revolución".[77] Camuflados en el interior del nuevo discurso, los antiguos elementos del pensamiento de Benjamin permanecen allí y frecuentemente le otorgan significado precisamente a esas declaraciones de las tesis que por sí mismas son muy desconcertantes.

En la tesis XVI, Benjamin explícitamente rechaza el "había una vez" historicista; el materialismo histórico "deja a los demás malbaratarse" con esa prostituta en el burdel del historicismo. "[S]igue siendo dueño de sus fuerzas: es lo suficientemente hombre para hacer saltar el *continuum* de la historia".[78] Y sin embargo había un modo de contar cuentos de hadas que no era ese modo prostituido. En 1936, en "El narrador", Benjamin volvió a considerar la forma del cuento de hadas que supuestamente había abandonado años antes como modelo para el *Libro de los Pasajes*.

72. Ibíd., p. 180.
73. Ibíd., p. 184.
74. Ibíd., p. 185.
75. Ibíd., p. 186.
76. Ibíd., p. 178.
77. Ibíd., p. 188.
78. Ibíd., p. 189.

Aquí, los pasajes relevantes: "Dicho género [el cuento de hadas], que aún en nuestros días es el primer consejero del niño, por haber sido el primero de la humanidad, subsiste clandestinamente en la narración. Cuando el consejo era preciado, la leyenda lo conocía, y cuando el apremio era máximo, *su* ayuda era la más cercana. Ése era el apremio del mito. El cuento de hadas nos da noticias de las más tempranas disposiciones tomadas por la humanidad para sacudir la opresión depositada sobre su pecho por el mito (...) El hechizo liberador de que dispone el cuento, no pone en juego a la naturaleza de un modo mítico, sino que insinúa su complicidad con el hombre liberado. El hombre maduro experimenta esta complicidad, sólo alguna que otra vez, en la felicidad; pero al niño se le aparece por primera vez en el cuento de hadas y lo hace feliz".[79] El cuento de hadas, que utiliza el reencantamiento para desencantar el mundo, también tiene que hacer algo muy específico con la redención mesiánica. Benjamin nos cuenta que el narrador, Leskov, "(...) interpretó la resurrección, no tanto como transfiguración, sino como desencantamiento",[80] en un sentido semejante al de un cuento de hadas.

¿En qué lugar de las tesis sobre historia reside la teoría benjaminiana del colectivo soñante? No es visible en parte alguna, eso es seguro. Pero el enano del cuento de hadas está escondido dentro del enano de la teología, quien, nos cuenta Benjamin, a su vez está escondido dentro del autómata del materialismo histórico, el cual quizá se esconde a su vez dentro del cuerpo político del colectivo soñante. La primera tesis, sobre el enano y el autómata, comienza: "*Bekanntlich soll es (...) gegeben haben*". Ha sido traducido como: "Es notorio que ha existido, según se dice (...)". La última posición que asume Benjamin es la del narrador. Retrocede a esta forma obsoleta en un momento en el cual la tradición continua de las guerras mundiales sólo deja la esperanza de que, al interior de la tradición *dis*continua de la política utópica, su historia encontrará una nueva generación de oyentes, una generación para la cual el colectivo soñante de la era de Benjamin aparezca como el gigante dormido del pasado "para el cual sus niños devienen la ocasión afortunada de su despertar".

79. "El narrador", en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*, p. 128.
80. "El narrador", ibíd., p. 129.

Considérese a la luz del plan original del *Libro de los Pasajes* la segunda tesis: "Existe una cita secreta entre las generaciones que fueron y la nuestra. Y como a cada generación que vivió antes que nosotros, nos ha sido dada una *flaca* fuerza mesiánica sobre la que el pasado exige derechos. No se debe despachar esta exigencia a la ligera. Algo sabe de ello el materialismo histórico".[81]

81. *Discursos interrumpidos*, p. 178.

El *flâneur*, el hombre-sandwich y la puta: las políticas del vagabundeo

I. Una nota sobre método

> *(...) ya hoy es el libro, como enseña el modo actual de producción científica, una mediación anticuada entre dos sistemas diferentes de ficheros. Pues todo lo esencial se encuentra en el fichero del investigador que lo escribió, y el erudito, que estudia en él, lo asimila a su propio fichero.*
>
> WALTER BENJAMIN, 1928[1]

En el *Libro de los Pasajes*, Benjamin nos ha dejado sus cajas de notas. Esto es, nos ha dejado "todo lo esencial". Los lamentos sobre la incompletud de la obra son por lo tanto irrelevantes. De haber vivido, las notas no se habrían vuelto superfluas al entrar en un texto cerrado y terminado. Y, seguramente, el archivo de tarjetas habría sido más grueso. El *Libro de los Pasajes* es lo que habría sido: un diccionario histórico de los orígenes capitalistas de la modernidad, una colección de imágenes concretas, fácticas, de la experiencia urbana. Benjamin manejó estos hechos como si estuvieran cargados políticamente, como si fueran capaces de transmitir energía revolucionaria a través de distintas generaciones. Su método consistía en crear a partir de ellos, utilizando el principio formal del montaje, construcciones de texto que tenían el poder de despertar la conciencia política de los lectores del presente. Los ensayos sobre Baudelaire (1938, 1939) fueron dos de

1. *Dirección única*, p. 38.

esas construcciones. Si Benjamin hubiera vivido, las notas del *Libro de los Pasajes* habrían sido la fuente de otras.

El *Libro de los Pasajes*, tal como lo indica el *exposé* de 1935, había de ser un comentario sobre los "textos" y sobre la "realidad". Benjamin reconocía la diferencia. En el primer caso, nos cuenta, "la filología" es "la ciencia fundamental"; en el último, la "teología" (N 2, 1, p. 462).* Lo que Benjamin describía como "Choque frontal contra el pasado mediante el presente"** (N 7 a, 3, p. 473) era de una importancia crucial para una lectura teológica. Significa que los elementos del siglo XIX que eligió registrar reflejaban las preocupaciones de su propia era. Con frecuencia estas conexiones no son explicadas con detalle en el *Libro de los Pasajes*. Sin embargo, podemos, y de hecho debemos, suponer su existencia. Benjamin escribió explícitamente: "El acontecer que rodea al historiador, y del que participa, quedará en el fondo de su exposición como un texto escrito con tinta mágica" (N 11, 3, p. 478). Y dejó en claro que había elegido los pasajes de París como la imagen central precisamente porque estas formas tempranas del lujo industrial estaban en decadencia en su propio tiempo. Podemos estar seguros de que su investigación sobre las exposiciones universales del siglo XIX tiene su origen en las Exposiciones de París de 1931 y 1937. Los tempranos y utópicos planes de renovación que Benjamin registró establecieron una constelación crítica con el Plan Voisin de Le Corbusier, que planteaba construir edificios de departamentos en el corazón de París. Los dibujos animados de la naturaleza de Grandville adquirieron un significado particular en la década de 1930 dado el éxito que tuvieron en París las primeras películas animadas de Walt Disney. En la década de 1850 el estado burgués articuló por primera vez una ideología de unidad entre trabajadores y capitalistas por un propósito común: la ur-forma de la línea del Frente Popular que traicionó la política radical de la clase obrera en 1936. La atención que el *Libro de los Pasajes* dedica a Napoléon III, el primer dictador burgués, fue una respuesta al ascenso de Hitler, así como su interés por la arquitectura pública del Barón von Haussmann proporcionaba el

* Ver nota 2 de "El *Libro de los Pasajes* de Benjamin: redimiendo la cultura de masas para la revolución" en este mismo libro. N. del T.

** En la versión ya citada, Pablo Oyarzún ofrece otra traducción, más adecuada, del mismo fragmento: "telescopización del pasado mediante el presente". N. del T.

prototipo de los proyectos de Albert Speer de glorificación del estado. Como historiador, Benjamin valoraba la exactitud textual no para lograr una comprensión hermenéutica del pasado "tal como fue realmente" –llamaba al historicismo el narcótico más importante de su tiempo– sino por el *shock* que producían las citas históricas arrancadas de su contexto original por medio de una "sólida acometida, aparentemente brutal" (N 9 a, 3, p. 476), y traídas al presente más inmediato. Este método creaba "imágenes dialécticas" en las cuales lo pasado de moda, lo indeseable, de pronto parecía actual, o lo nuevo, lo deseado, aparecía como repetición de lo siempre igual.

"Jamás se debe confiar en lo que los escritores dicen de sus propias obras", escribió Benjamin (a° 4, p. 866). Tampoco nosotros deberíamos. Porque si Benjamin está en lo cierto, el contenido de verdad de una obra literaria es liberado sólo *a posteriori*, y es función de lo que sucede en esa realidad que deviene el medio de su supervivencia. Se sigue que, al interpretar el *Libro de los Pasajes*, nuestra actitud no debería ser una de reverencia por la obra de Benjamin, que la inmortalizara como el producto de un gran autor que ya no está entre nosotros, sino una de reverencia por la realidad muy mortal y precaria que forma nuestro propio "presente", a través del cual la obra de Benjamin es ahora telescopizada.

Hoy, como si se tratara de antigüedades, los pasajes de París están siendo devueltos a su antiguo esplendor; la celebración del bicentenario de la Revolución Francesa amenaza tomar la forma de otra gran Exposición Universal; los proyectos de renovación urbana inspirados en Le Corbusier, ahora en decadencia, se han convertido en el escenario desolado de un filme como *La naranja mecánica*; las empresas Walt Disney están construyendo utopías tecnológicas siguiendo la tradición de Fourier y Saint-Simon. Cuando tratamos de reconstruir lo que fueron para Benjamin los pasajes, las exposiciones, el urbanismo y los sueños tecnológicos, no podemos cerrar los ojos a lo que se han convertido para nosotros. Se sigue que una lectura filológica del *Libro de los Pasajes*, aunque necesaria, no es suficiente, y que a veces, en servicio de la verdad, las propias palabras de Benjamin deben ser arrancadas de su contexto por medio de una "acometida aparentemente brutal".

La responsabilidad de una lectura "teológica" del *Libro de los Pasajes*, una que se interese no sólo por el texto sino también por cambiar la realidad

actual que se ha convertido en el índice de legibilidad del texto, no puede ser hecha a un lado. Esto significa, de manera simple, que la política no puede ser hecha a un lado. Los siguientes comentarios sobre la figura del *flâneur* son parte de un método de interpretación del *Libro de los Pasajes* que trata de tener presente esta responsabilidad política.

II. La extinción de especies sociales/ur-formas del presente

Primer nivel dialéctico: los pasajes pasan de ser un lugar resplandeciente a uno degradado (L. P., p. 991).

Pues el índice histórico de las imágenes (dialécticas) no sólo dice a qué tiempo determinado pertenecen, dice sobre todo que sólo en un tiempo determinado alcanzan legibilidad (N 3, 1, p. 465).

Buscando ur-formas de la vida contemporánea, Benjamin evitó los tipos sociales más obvios y se concentró en los márgenes. Escogió al *flâneur*, la prostituta y el coleccionista, figuras históricas cuya existencia era ya económicamente precaria en su propio tiempo (si bien su número había aumentado durante la temprana industrialización)[2] y socialmente precaria a través del tiempo porque en última instancia la dinámica de la industrialización amenazaba a estos tipos sociales con la extinción, del mismo modo que amenazaba a los pasajes, el medio ambiente que originariamente había sido tan atractivo para sus oficios.

En el caso del *flâneur*, fue el tránsito lo que lo extinguió. En el refugio relativamente tranquilo de los pasajes, su hábitat original, practicaba su

2. El coleccionista tuvo su momento un poco más tarde. Benjamin lo conecta con la decadencia de los pasajes: mientras el *flâneur* y la prostituta desaparecían de ellos, el coleccionista expandía su territorio y reunía allí los productos viejos del período anterior. Finalmente, esta figura también fue amenazada por la industrialización: "Por lo demás sé que está llegando el ocaso para el tipo de coleccionista del que hablo (...) Pero, como dice Hegel: el búho de Minerva espera el crepúsculo para levantar vuelo. Sólo cuando se extingue comienza a comprenderse al coleccionista", "Desembalo mi biblioteca", en *Cuadros de un pensamiento*, p. 115.

oficio sin recibir nada a cambio, contemplando mientras merodeaba la variada selección de bienes de lujo y personas de lujo desplegadas frente a él. "En 1839 resultaba elegante pasear llevando una tortuga. Eso da una idea del ritmo del *flâneur* en los pasajes" (M 3, 8, p. 427). En tiempos de Benjamin, llevar a las tortugas de paseo por la ciudad se había convertido en algo extremadamente peligroso para las tortugas, y sólo un tanto menos peligroso para los *flâneurs*. Los principios acelerados de la producción en masa se habían derramado sobre las calles, haciéndole "la guerra a la *flânerie*" (M 10 1, p. 439). La "marea humana" ha perdido "su paz y su tranquilidad", reportaba *Le Temps* en 1936: "Ahora se ha convertido en un torrente que a uno lo envuelve, lo empuja, lo arroja, lo arrastra de un lado a otro" (M 9 a, 3, p. 439). Con el transporte a motor aún en un estadío elemental de su evolución, uno ya se arriesgaba a perderse en el océano.

Hoy en día es evidente para cualquier peatón en París que los automóviles son la especie dominante y depredadora en el espacio público. Penetran el aura de la ciudad tan rutinariamente que ésta se desintegra más rápido de lo que puede volver a reconstituirse. Los *flâneurs*, al igual que tigres o tribus preindustriales, son arrinconados en reservas, preservados dentro de medio ambientes artificialmente creados: calles peatonales, parques y pasajes subterráneos. En la época de Victor Hugo, contemplar la ciudad desde el techo de un ómnibus público todavía preservaba (para los varones)[3] algo del placer panorámico de la *flânerie* de balcón (M 8 a, 3, p. 437), si ya no la libertad de "seguir su inspiración como si sólo el hecho de torcer a derecha o izquierda constituyera ya un acto esencialmente poético" (M 9 a, 4, p. 439). Hoy el muy eficiente sistema de metro condena la contemplación a extinguirse (salvo por un vistazo sobre el Sena en Bir Hakeim o el Bulevar arbolado en Glacière), y los lugares se vuelven puntos y colores en un mapa, o letras mayúsculas en las paredes de las estaciones.[4] En el metro no existen los desvíos en el recorrido, ni hay tiempo para la "peculiar indecisión" del *flâneur* (M 4 a, 1, p. 430). Los viejos vagones color beige del metro dejaban que entrara el aire; los nuevos, azules y negros, están sellados tan firmemente como cápsulas espaciales. Adentro, apretados

3. No se permitía a las mujeres acceder al techo (M 8, 6, p. 437).
4. Benjamin comentaba el "destino de los nombres de calles en los túneles del metro" (*L. P.*, p. 837).

durante las horas pico contra las personas más próximas como tantos otros sandwiches, con ninguna defensa salvo el solipsismo y la indiferencia,[5] los potenciales *flâneurs* se enfrentan a sus compañeros de viaje y a los anuncios publicitarios duplicados en la pared, mientras combaten el pánico y el aburrimiento (ambos son cercanos). Pero cuando la oscuridad convierte el embotellamiento de tránsito en una guirnalda de luces y el humo de los caños de escape es dominado por los olores de comida y bebida provenientes de las veredas, la multitud en sus horas de ocio todavía entra en el panorama nocturno del bulevar[6] para volver a representar *en masse*, como práctica atávica, la combinación de observación dispersa y contemplación ensoñadora que es característica del *flâneur*.

El pasado retorna en la imposibilidad actual de habitar las calles de París. "Hasta 1870, los carruajes fueron los dueños de las calles"; a causa de eso "la *flânerie* se realizaba con preferencia en los pasajes (...)" (A 1 a, 1, p. 71). Bajo Napoleón III, los elementos de la modernidad se mudaban de los pasajes y se establecían en los nuevos bulevares construidos por Haussmann. La construcción de amplias veredas al principio hizo posible el paseo en los bulevares, lo que apresuró la decadencia de los pasajes[7] y reflejó un cambio en la función de la *flâneurie*. Benjamin hizo una anotación críptica: "Dialéctica de la *flânerie*: el interior como calle (lujo)/ la calle como interior (miseria)" (*L. P.*, p. 994). Los pasajes, calles interiores bordeadas por negocios de lujo y abiertas a las estrellas a través de techos de hierro y vidrio, eran imágenes del deseo, que expresaban el anhelo del individuo burgués de escapar del aislamiento de su subjetividad a través del medio simbólico de los objetos. En los bulevares, el *flâneur*, empujado ahora por multitudes y con un panorama completo de la pobreza urbana que habitaba las calles públicas, podía mantener una mirada rapsódica de la existencia moderna sólo con la ayuda de la ilusión, que es exactamente aquello para

5. Benjamin anotó la observación de Georg Simmel según la cual el apretujamiento de la vida urbana sería "insoportable" sin un distanciamiento psicológico, y según la cual la naturaleza monetaria de las relaciones sociales funcionaba como "protección interna contra la extrema cercanía" (M 17, 2, p. 450).

6. El "*flâneur* de la noche" era alentado ya en 1866 por los negocios abiertos hasta las diez de la noche (M 6 a, 2, p. 433).

7. Otras causas fueron la iluminación eléctrica, el destierro de la prostitución, y la nueva cultura del aire libre, que encontraba los viejos pasajes sofocantes (*L. P.*, p. 852).

lo cual la literatura de la *flâneurie* –fisiognómicas, novelas de la multitud– estaba producida para suministrar. Si al comienzo el *flâneur* como sujeto privado se soñaba a sí mismo en el mundo, al final la *flânerie* fue un intento ideológico de reprivatizar el espacio social y de asegurar que la observación pasiva del individuo fuera adecuada para el conocimiento de la realidad social. En el tiempo de Benjamin, incluso esta forma ideológica de la *flâneurie* estaba a punto de decaer: el *flâneur* se había convertido en un personaje "sospechoso".[8]

El florecimiento de la *flâneurie* fue breve, paralelo al primer auge de los pasajes. Esta época de los orígenes es irrecuperable. La empresa de Benjamin no era la nostalgia por el pasado, sino el conocimiento crítico necesario para una ruptura con la más reciente configuración histórica. Sostenía que el pasado sólo era iluminado cuando lo alumbraba el presente, y lo contrario también era cierto: "Todo presente está determinado por aquellas imágenes (pretéritas) que le son sincrónicas" (N 3, 1, p. 465). Tales imágenes son "dialécticas", en un sentido del término, cuando son a la vez negadas y preservadas en la historia. En nuestro tiempo, en el caso del *flâneur*, no es su actitud perceptual lo que se ha perdido, sino su marginalidad. Si el *flâneur* ha desaparecido como figura específica es porque la actitud perceptual que él encarnaba impregna hoy la conciencia moderna; específicamente, la sociedad de consumo masivo (y esta actitud es la fuente de sus ilusiones). Lo mismo puede decirse de todas las figuras históricas benjaminianas. En la sociedad mercantil todos somos prostitutas, vendiéndonos a desconocidos; todos somos coleccionistas de objetos.

"La imagen dialéctica (...) es el fenómeno originario [ur-fenómeno] de la historia" (N 9 a, 4, p. 476). Las imágenes benjaminianas son verdad-como-imagen, "al desnudo ante los ojos del observador atento",[9] arquetipos en el sentido de Goethe pero con un índice histórico.[10] Los pasajes son

8. Walter Benjamin, "El regreso del *flâneur*", reseña del libro de Franz Hessel, *Spazieren im Berlin* (1929), en *G. S.*, III, p. 198.

9. Johann Wolfgang von Goethe, citado en Georg Simmel, *Goethe*, Buenos Aires, Nova, p. 281. Benjamin se refiere a este libro, y a esta página, cuando comenta la afinidad entre su concepto de verdad y el de Goethe (N 2 a, 4, p. 464).

10. El *Libro de los Pasajes* documenta el origen (*Ursprung*) de la sociedad de masas contemporánea, y comprende la conexión causal en términos del concepto goethiano de ur-fenómeno (*Urphänomen*): "*Ursprung* –éste es el concepto de

uno de esos arquetipos, una manifestación concreta de hechos económicos que dejan brotar "(...) en su propio desarrollo –despliegue estaría mejor dicho–, la serie de concretas formas históricas de los pasajes, del mismo modo que la hoja despliega a partir de sí misma toda la riqueza del mundo vegetal empírico" (N 2 a, 4, p. 464). En relación con estas formas históricas, la figura del *flâneur* ,"que va a hacer botánica al asfalto",[11] es crucial. Proporciona una comprensión filosófica de la naturaleza de la subjetividad moderna –aquella a la que Heidegger se refería abstractamente como el "arrojo" del sujeto– situándola dentro de una existencia histórica específica.[12] Concretamente, reconocemos en el *flâneur* nuestro propio modo consumista de ser-en-el-mundo.

Benjamin escribió: "El gran almacén es la última guarida del *flâneur*" (M 17 a, 2, p. 451). Pero la *flâneurie* como forma de percepción es preservada en la fungibilidad característica de cosas y personas en la sociedad de masas, y en la satisfacción meramente imaginaria suministrada por la publicidad, los periódicos ilustrados, las revistas de moda y las de sexo; todo lo cual se rige por el principio del *flâneur* de "Verlo todo, no tocar nada" (m 4, 7, p. 804). Benjamin estudió la temprana conexión entre el estilo perceptivo de la *flânerie* y el del periodismo. Si los periódicos de masas demandaban (y aún demandan) lectores urbanos, las formas más actuales de los medios masivos aflojan la conexión esencial del *flâneur* con la ciudad. Fue Adorno quien señaló la conducta de cambiar de estación del oyente de radio como un tipo de *flânerie* auditiva.[13] En nuestro propio tiempo, la

Urphänomen extraído de la conexión pagana con la naturaleza e introducido en la conexión judaica con la historia (...)". "Origen es el concepto de fenómeno originario llevado del contexto natural pagano al variado contexto judío de la historia" (N 2 a, 5, p. 464). La teología, amenazada de extinción, al igual que el *flâneur*, por la modernidad, bien podría ser descripta como la ur-forma dialéctica del método de Benjamin, negado y preservado a la vez: "Mi pensamiento se relaciona con la teología como el papel secante con la tinta. Está empapado en ella. Pero, si pasara al papel secante, no quedaría nada de lo escrito" (N 7 a, 7, p. 473).

11. Walter Benjamin, "El París del Segundo Imperio en Baudelaire", en *Poesía y capitalismo*, p. 51.

12. "Lo que distingue a las imágenes (dialécticas) de las 'esencias' de la fenomenología es su índice histórico. (Heidegger busca en vano salvar la historia para la fenomenología de un modo abstracto, mediante la 'historicidad')" (N 3, 1, p. 465).

13. Theodor W. Adorno, "Radio Physiognomik", Frankfurt am Main, Legado Adorno, 1939, p. 46.

televisión proporciona una *flânerie* en forma óptica y no-ambulatoria. En los Estados Unidos en particular, el formato televisivo de programa de noticias se aproxima a la contemplación dispersa, impresionista, fisonómica del *flâneur*, mientras las escenas suministradas lo llevan a uno alrededor del mundo. Y en conexión con el viaje alrededor del mundo, ahora la industria turística de masas vende *flânerie* en paquetes de dos y cuatro semanas.[14]

Así, el *flâneur* sólo se extingue estallando en una miríada de formas cuyas características fenomenológicas, no importa cuán nuevas puedan parecer, continúan cargando los rastros de su ur-forma. Ésta es la "verdad" del *flâneur*, más visible en su sobrevida que en su momento de auge.

III

Segundo nivel dialéctico: (...) Saber, aún no consciente, de lo que ha sido (...) El saber de lo que ha sido como un hacerse consciente que tiene la estructura del despertar (L. P., p. 992).

Un problema central en el materialismo histórico, que finalmente tendrá que ser abordado: (...) ¿de qué modo es posible unir una mayor captación plástica con la realización del método marxista? La primera etapa de este camino será retomar para la historia el principio de montaje (N 2, 6, p. 463).

La distinción benjaminiana entre *Erfahrung* y *Erlebnis* era paralela a aquélla entre producción, la creación activa de la propia realidad, y una respuesta reactiva (consumista) a ésta: "La experiencia [*Erfahrung*] es el fruto del trabajo; la vivencia [*Erlebnis*] es la fantasmagoría del ocioso" (m 1 a, 3, p. 800). Al ocioso que pasea por las calles las cosas se le aparecen divorciadas de la historia de su producción y su yuxtaposición fortuita le sugiere conexiones misteriosas y místicas. El tiempo se convierte en "un tejido onírico donde a un suceso de hoy también se le junta uno del más remoto

14. Analizado en Susan Buck-Morss, *A Tourguide to Modern Experience*, inédito.



Fig. 1: L'homme-Sandwich
(Miroir du Monde, n° 316, 21 de marzo de 1936, p. 45).

pasado" (M 9, 4, p. 438). Los significados se leen en la superficie de las cosas: "La fantasmagoría del *flâneur*: leer en los rostros la profesión, el origen y el carácter" (M 6, 6, p. 433).

"(...) el ocioso, el *flâneur*, que ya no entiende nada de la producción, pretende convertirse en un experto sobre el mercado (sobre los precios)" (J 83 a, 4, p. 380). Ahora bien, si la teoría económica de Marx es correcta, este experto en el mercado nunca comprenderá nada sobre el valor. Y sin embargo Benjamin tomó en el *Libro de los Pasajes* la decisión estratégica de concentrarse en el consumo antes que en la producción, y esto en una obra en la cual, para citar a Adorno, "cada frase está y debe

estar cargada con dinamita política".[15] Si el *Libro de los Pasajes* quería ser algo más que una crítica de la falsa conciencia, ¿qué está haciendo Benjamin en la fantasmagoría del mercado, en el mundo de ensueño repleto de mercancías del *flâneur*/consumidor? Benjamin escribe: frente al "viento de la historia" (N 9, 8, p. 476), para el dialéctico "pensar (...) es colocar las velas. *Cómo* se disponen es importante" (N 9, 6, p. 475). "Lo que para otros son desviaciones, para mí son los datos que determinan mi rumbo" (N 1, 2, p. 459). Pero este rumbo es precario. Cortar las amarras que tradicionalmente han anclado al discurso marxista a la producción y zarpar hacia las aguas de ensueño del consumo implica arriesgarse a quedar encallado políticamente. ¿Elude este riesgo el *Libro de los Pasajes*? No hago esta pregunta en nombre del marxismo ortodoxo sino de acuerdo con el espíritu crítico de Adorno, que estaba alarmado por la aparente afirmación de la conciencia de masas y la ausencia de diferenciaciones de clase en la teoría de Benjamin. Para probar las aguas, consideren la siguiente aserción, típica de los comentarios de Benjamin en el *Libro de los Pasajes*: "(El *flâneur*) lleva de paseo al mismo concepto de venalidad. Igual que el gran almacén es donde da su última vuelta, su última encarnación es el hombre-anuncio [hombre-sandwich]" (M 17 a, 2, p. 451).

¿Por qué el hombre-sandwich? En una novela de Charles Dickens aparece "un sandwich animado, formado por un niño entre dos carteles",[16] pero el hecho de que esta figura tuviera su propia historia en el siglo XIX es una marca de clase a la que Benjamin no prestó atención. Parece que rastrear la historia de las clases no era el tipo de conocimiento que él perseguía. Tampoco le interesó que los sandwiches tienen además una historia social. El primer sandwich (inanimado, formado por carne fría entre dos rebanadas de pan) fue inventado en la década de 1760 por John Montague, Conde de Sandwich, como un modo de alimentación que le ahorraba la necesidad de dejar la mesa de juego (OED). Esta marca de clase casualmente se intersecta una vez más con el curso de Benjamin. Porque si comer sandwiches se transformó en una moda burguesa en el siglo XIX

15. Carta de Adorno a Benjamin del 6 de noviembre de 1934, en *Correspondencia*, p. 67.
16. Oxford English Dictionary. En adelante OED.

(entrando al discurso parisino en 1803[17] y sufriendo la proliferación de formas típica de la producción capitalista), lo mismo sucedió con el juego, y el jugador decimonónico es una figura importante en el *Libro de los Pasajes*. Pero, de nuevo, lo que despierta la curiosidad de Benjamin no es la historia social del juego como pasatiempo de las clases dominantes a pesar de los cambios en el modo de producción, sino la forma histórica particular que asume el juego en el capitalismo industrial que es prototípica del modo en que pasa el tiempo: si la *flânerie* es la experiencia vivida de la "fantasmagoría del espacio", entonces el juego es la experiencia vivida de la "fantasmagoría del tiempo" (*L. P.*, p. 990).

La naturaleza históricamente específica de los gestos del jugador es que "(...) muestran cómo el mecanismo al que el jugador se entrega en el juego de azar, les acapara en cuerpo y alma. Incluso en su esfera privada, por muy apasionados que sean siempre, no serán capaces de actuar más que mecánicamente".[18] Benjamin relaciona este comportamiento no sólo con el del apresurado habitante urbano o con el del *flâneur* empujado por la multitud, sino también con el gesto del trabajador industrial frente a la maquinaria. Por supuesto, el capitalista que se entrega a su suerte en la mesa de juego está replicando en su tiempo libre el juego que lleva a cabo en la bolsa de valores durante el día "laboral", pero este paralelo es para Benjamin menos revelador que la característica "futilidad, (...) el vacío, (...) la incapacidad para consumarse" que conecta al jugador con el obrero: "Incluso sus gestos [los del obrero asalariado en una fábrica] aparecen en el juego (...) En el juego de azar el llamado 'coup' equivale a la explosión en el movimiento de la maquinaria".[19]

La relación del trabajador industrial con el mundo-de-cosas de la producción, sostiene Benjamin, no es distinta de la relación de los consumidores con el mundo-cósico del consumo: ninguna constituye una experiencia social (*Erfahrung*) de un tipo que pudiera llevar a un conocimiento de la realidad más allá de las apariencias (Cf. el convoluto J, sobre Baudelaire).

17. Petit Robert (a partir de aquí PR). ¿Cuándo fue que el sandwich se volvió el almuerzo tradicional del obrero?, ¿acaso le permitió permanecer en su puesto de trabajo como a Lord Montague en su mesa de juego?

18. "Sobre algunos temas en Baudelaire", en *Poesía y capitalismo*, p. 150.

19. Ibíd., p. 150.

¿Acaso está sugiriendo una descripción de la conciencia en la que las distinciones de clase son irrelevantes? Sí y no. Sí, porque si la actividad productiva de los trabajadores no conduce al conocimiento, entonces la teoría crítica no puede privilegiar la experiencia cognitiva del proletariado. No, porque cuando las mismas palabras son utilizadas para describir los fenómenos sociales más remotos (la burguesía, el tiempo libre, el juego/el proletariado, el tiempo de trabajo, la maquinaria), se crean imágenes dialécticas a partir del lenguaje mismo. Para Benjamin, "el lugar donde se las encuentra [a las imágenes dialécticas] es el lenguaje" (N 2 a, 3, p. 464), y esto en dos sentidos: el mismo concepto puede describir dos realidades socialmente remotas; o la misma realidad puede ser descripta con los términos lingüísticos más antitéticos. Con ayuda de la habilidad mimética de las correspondencias, Benjamin coloca los conceptos estratégica y oblicuamente contra los contenidos referenciales, en vez de dejarlos revolotear sobre ellos como velas orzantes. (Nótese que para Benjamin, a diferencia de lo que sucede con estructuralistas y postestructuralistas, la fuerza dialéctica del lenguaje sólo existe si las cosas como referente no son hechas a un lado.) El resultado es una tensión entre las palabras y las cosas que representan que, lejos de borrar las distinciones, contribuye a agudizar intensamente las percepciones. Para el dialéctico "las palabras son sus velas. Lo que hace de ellas concepto es el modo en que se disponen" (N 9, 6, p. 475). Una vez izadas, no es en el seno del lenguaje, sino en el espacio que media entre el lenguaje y la realidad donde el proceso cognitivo es impelido.

Pero ¿en qué dirección? Hacia una teoría de la percepción moderna en la cual productor y consumidor están afectados por igual por una conciencia ilusoria, falsa, un *in*consciente colectivo en el cual la realidad toma la forma distorsionada de un sueño. Si la meta es la cognición revolucionaria, ¿nos conducirá esta táctica hasta ella? ¿Será suficiente para garantizar nuestra autonomía crítica que, en vez de ser llevados por la corriente histórica de la sociedad de consumo, nosotros, colocados en su flujo, vayamos viento en contra? Aún más, en el curso del vagabundeo, ¿habrá algún viento que nos empuje?

Benjamin contaba con que la fuerza explosiva de las imágenes dialécticas empujara a las personas fuera de su estado de ensueño. La cognición revolucionaria no acaecía en el momento de la producción, sino en el instante del "despertar". Las imágenes percibidas eran símbolos oníricos que

demandaban una interpretación, y esto requería un conocimiento histórico de los orígenes. Benjamin describía el costado "pedagógico" de su trabajo: "Tomar el medio creador plástico [de imágenes] en nosotros y educarlo en la visión estereoscópica y dimensional de la profundidad de las sombras históricas" (N 1, 8, p. 460). Ahora bien, un estereoscopio, un instrumento que crea una imagen tridimensional, trabaja no a partir de una imagen sino a partir de dos. En sí mismos, los sucesos históricos en el *Libro de los Pasajes* son chatos, situados, como Adorno protestaba, "en la encrucijada entre magia y positivismo".[20] Esto se debe a que son, y así fueron pensados, sólo la mitad del texto. El lector de la generación de Benjamin debía proveer la otra mitad a partir de las imágenes fugaces que aparecían, aisladas de su historia, en su experiencia vivida. El montaje espacial y superficial de la percepción del presente que nos convierte a todos en *flâneurs* puede ser transformado de ilusión en conocimiento una vez que "el principio del montaje" es refuncionalizado temporalmente, esto es, una vez que el eje del montaje es convertido "en historia"; esto hace posible "captar la construcción de la historia en cuanto tal. En estructura de comentario" (N 2, 6, p. 463).

Volvamos a orientarnos hacia el comentario de Benjamin, "El hombre-sandwich es la última encarnación del *flâneur*", y sigamos una táctica diferente. En este caso la doble exposición de pasado y presente se presenta como un acertijo en el cual el conocimiento del pasado no historiza la verdad del presente, sino que la cristaliza. La solución a este acertijo colocaría a los lectores de Benjamin dentro de una esfera de imágenes en la cual el "despertar" revolucionario era posible, tal como espero demostrar.

El hombre-sandwich era una figura denigrada pero familiar en el París de los años treinta, que habrá entrado dentro del campo perceptivo de la mayoría de sus habitantes. Carteleras humanas, anunciaban y publicitaban los productos y eventos de la cultura de consumo burguesa (cines, liquidaciones de tiendas). Sin embargo, ellos mismos, a pesar de los uniformes que les prestaban para que tuvieran una apariencia respetable, se relacionaban de manera cercana con la pobreza: "Ustedes los han visto pasando por nuestras calles, escuálidos y mal arreglados en sus largos abrigos grises y bajo

20. Carta de Adorno a Benjamin del 10 de noviembre de 1938 en *Correspondencia*, p. 273.

sus gorras con viseras lustradas. Hablemos con total franqueza: no soy un partidario de su trabajo. Por lo general, ni la dignidad de la publicidad ni la del hombre terminan enriquecidas por estos cortejos lastimosos".[21] Los hombres-sandwich, trabajadores ocasionales, de medio tiempo y no sindicalizados, eran reclutados de entre las filas de los *clochards*, 12.000 de los cuales estaban registrados en París a mediados de la década del 30 como *sans domicile fixe*.[22] Dormían donde podían, debajo de los puentes del Sena y, uno supondría, bajo el techo de los decadentes pasajes (tal como habían hecho en la época de sus orígenes).[23] Marginales y proletarios desclasados constituían "la entera población de los harapientos, los andrajosos y los hambrientos que la sociedad había expulsado".[24] Durante la depresión de los treinta, con seguridad, los expulsados por la sociedad fueron una multitud. ¿Qué podía estar más alejado que esta "última encarnación" del *flâneur* original de cien años atrás, quien, con su apariencia de dandy, desarrolló un estilo de vida reaccionario que miraba hacia una época en la cual el tiempo libre era un modo de vida y un signo del dominio de clase?

¿Qué, en verdad? Para el *flâneur*, y para los escritores urbanos que adoptaban su estilo, estos personajes –vagabundos, traperos, cocheros– eran simplemente parte del paisaje urbano, y difícilmente su parte más atractiva.[25] Pero incluso cuando un autor expresaba su simpatía por el nuevo indigente urbano, se trataba de una simpatía característica de la percepción moderna. Evocaba emoción sin proporcionar el conocimiento que podría cambiar la situación. Benjamin menciona a Balzac, quien, al pasar un hombre en harapos, "se tocó con la mano su propia manga: acababa de sentir el desgarrón que se abría en el codo del mendigo" (M 17, 4, p. 451). Esta empatía (*Einfühlung*) era tan característica del mundo de las mercancías como insuficiente. El

21. *Miroir du Monde*, 22 de marzo de 1936, p. 45.

22. Brassäi, *The secret Paris of the 30's*, pp. 32-33. Ver también "*Clochards*" en el *Dictionnaire de Paris*, Larousse, 1964, pp. 135-136.

23. "¿Y aquellos (...) que no pueden pagarse un alojamiento para pasar la noche? Sencillamente, duermen donde encuentran sitio: en los pasajes, en los soportales, en cualquier rincón en donde la policía o el propietario los dejen dormir en paz", Friedrich Engels, *La situación de la clase trabajadora en Inglaterra*, Leipzig, 1848, citado en A 4 a, 2, p. 78.

24. Brassäi, *The secret Paris of the 30's*, p. 32

25. Cf. "El París del Segundo Imperio en Baudelaire", en *Poesía y capitalismo*, pp. 49 y ss.

momentáneo sentimiento de horror o simpatía por un desconocido estaba relacionado con ese "amor a última vista" que contaminaba la vida erótica del habitante urbano.[26] La *Einfühlung* podía ser evocada tanto por cosas como por personas.[27] Como forma de la solidaridad, era un suceso puramente mental, y se disipaba rápidamente de la conciencia. El *flâneur* registra la realidad meramente aparente del mercado detrás de la cual las relaciones sociales entre clases permanecían ocultas. Las relaciones empáticas que establecía en su lugar "ha[n] hecho objeto del consumo" no sólo a la miseria, sino también "a *la lucha* [de clases] *contra la miseria*".[28]

No había manera de que el gesto mimético de la *Einfühlung* pudiera cerrar la brecha entre las clases, ni manera de que el *flâneur* y el *clochard* pudieran unirse bajo su signo, que podía ser leído como expresión del deseo de una humanidad común pero nunca como su realización. Debería quedar claro que lo que estaba en juego para Benjamin era una preocupación muy actual: el problema del escritor y el intelectual burgueses, políticamente comprometidos, de su propio tiempo. Benjamin, como marxista, desconfiaba del humanismo que llevaba a los "hombres de letras" a apoyar al Frente Popular contra el fascismo, o a unirse al movimiento internacional por el desarme. En "El autor como productor" (1934), Benjamin proporcionó respuestas didácticas. En relación con el movimiento pacifista internacional, citaba a Trotsky: "Cuando los pacifistas ilustrados intentan abolir la guerra por medio de argumentos racionalistas, resultan simplemente ridículos. Pero cuando las masas armadas comienzan a aducir contra la guerra los argumentos de la razón, entonces sí que la guerra se acaba".[29] Sobre la solidaridad del intelectual con el proletariado, insistía: "(...) la tendencia política, por muy revolucionaria que parezca, ejerce funciones contrarrevolucionarias en tanto el escritor experimente su solidaridad con el proletariado sólo según su propio ánimo, pero no como productor".[30] Esta segunda lección es precisamente el sentido del montaje histórico del *flâneur* y el hombre-sandwich.

26. "Sobre algunos temas en Baudelaire", en *Poesía y capitalismo*, p. 140.
27. Proyección sobre personas miserables, mercancías en exhibición, estrellas en la pantalla, mujeres pasando, vueltas figuras oníricas dentro de la propia experiencia (*Erlebnis*), mientras permanecían mudas (convoluto M).
28. "El autor como productor", *Tentativas sobre Brecht*, p. 128.
29. Ibíd., p. 123.
30. Ibíd., p. 123.

La tarea del hombre de letras es entender claramente su posición objetiva en el proceso productivo, y para eso la figura histórica del *flâneur* demuestra ser invalorable. El *flâneur* no es el aristócrata: su oficio no es el ocio (*Musse*) sino la ociosidad (*Müssigang*). Para sobrevivir bajo el capitalismo escribe sobre lo que ve y vende el producto. Para decirlo simplemente: el *flâneur* es en la sociedad capitalista un tipo social ficcional; de hecho, es un tipo social que escribe ficción. La *flâneurie* difundió un estilo de observación social que permeó la escritura del siglo XIX, mucha de la cual era producida para la sección de folletín de los nuevos periódicos masivos. El *flâneur*-como-escritor era así el prototipo del autor-como-productor de cultura de masas. En vez de reflejar la verdadera condición de la vida urbana, distraía a los lectores de su aburrimiento (*G. S.*, I, p. 1193).[31]

Observado por su público mientras "trabaja" de vagabundear, el *flâneur*-como-escritor puede tener un lugar social prominente pero no puede dominar. Sus protestas contra el orden social nunca superan los gestos dado que, algo nada sorprendente bajo el capitalismo, necesita dinero. El prototipo del *flâneur* rebelde es el bohemio[32] que, como Baudelaire, tiene "atisbos políticos (...) [que] no sobrepasan en el fondo los de estos conspiradores profesionales".[33] Su situación objetiva lo relaciona con el *clochard*, y de hecho comparten la bravuconería de sus políticas del vagabundeo, su anarquismo y su individualismo. "'La sociedad no quería nada de mí', decía filosóficamente, 'y yo no quería tener nada que ver con ella. Tomé mi decisión (...) y ahora tengo mi independencia'." Estas palabras podrían haber sido proferidas por un vocero de *l'art pour l'art* en 1860 tanto como por su emisor real, un *clochard* parisino en la década de 1930.[34] En ambos

31. Entre sus formas modernas: el periodista de investigación, el *flâneur*-como-detective, cubre su ronda (ver convoluto M); el periodista fotográfico merodea como un cazador listo para disparar (*L. P.*, p. 801). [En adelante, cuando las *Gesammelte Schriften* se citen en el cuerpo del texto, sólo indicaremos, con numeración romana, el volumen correspondiente y la página. N. del T.]
32. Cf. una descripción de 1843: "Entiendo por bohemios esa clase de individuos cuya existencia es un problema (...) individuos que en su mayoría se levantan por la mañana sin saber dónde cenarán por la noche; ricos hoy, hambrientos mañana; dispuestos a vivir honestamente si pueden, y de otro modo si no pueden", citado en M 5 a, 2, p. 432.
33. "El París del Segundo Imperio en Baudelaire", en *Poesía y capitalismo*, p. 25.
34. Citado por Brassaï en p. 30. Cf: "Naturalmente el trapero no cuenta en la bohemia. Pero todos los que formaban parte de ésta (...) podían reencontrar en el trapero algo de sí mismos. Todos estaban, en una protesta más o menos sorda

casos hay autoengaño.[35] El escritor del siglo XIX "(...) se dirige al mercado como un gandul [*flâneur*]; y piensa que para echar un vistazo, pero en realidad va para encontrar un comprador".[36] Allí, en la profundidad estereoscópica de la historia, se encuentra cara a cara con el *clochard* del siglo XX, alguien que supuestamente desprecia la sociedad, pero en realidad es un hombre-sandwich que publicita sus próximos espectáculos.

IV

> *¿Qué sabemos de las esquinas de las calles, de los bordes de las aceras, de la arquitectura del adoquinado, nosotros que jamás hemos sentido bajo la planta desnuda de los pies la calle, el calor, la suciedad y las aristas de las piedras (...)?* (L. P., p. 845).

Pero si la lección política del intelectual burgués y del proletario desempleado es la misma, su realidad social no lo es. El capitalismo tiene dos modos de tratar el desempleo: estigmatizarlo en el contexto de una ideología del desempleo o incorporarlo a su propia lógica para hacerlo rentable. La línea divisoria separa la prosperidad del sufrimiento, y de qué lado uno cae constituye una enorme diferencia.

El *flâneur* es el prototipo de una nueva forma de empleado asalariado que produce noticias/literatura/publicidad con el propósito de informar/entretener/persuadir (las formas del producto y del propósito no pueden distinguirse claramente). Estos productos rellenan las horas "vacías" en las que se ha convertido el tiempo fuera del trabajo en la ciudad moderna. Los escritores, ahora dependientes del mercado, escudriñan la escena callejera en busca de material, manteniéndose bajo el ojo público y llevando puesta su propia identidad como un cartel de sandwich. Viven en un distrito determinado, frecuentan

contra la sociedad, ante un mañana más o menos precario", "El París del Segundo Imperio en Baudelaire", en *Poesía y capitalismo*, p. 32.

35. Benjamin elogiaba a Baudelaire por adivinar la verdad tras el engaño: "*Moi qui vends ma pensée et qui veux etre auteur*", citado en *Poesía y capitalismo*, p. 47.

36. Ibíd., p. 47.

un determinado café, y tanto la fama de la persona como la del lugar se acrecienta. Benjamin apunta que un escritor de estas características actúa como si conociera la definición de Marx de que "el valor de toda mercancía está determinado (...) por el tiempo de trabajo socialmente necesario para su producción (...) A sus ojos, y frecuentemente también a ojos de sus empresarios, este valor [el de su tiempo de trabajo] resulta algo fantasmal. Sin duda, este último no sería el caso de no estar en ese lugar privilegiado donde el tiempo de trabajo necesario para producir su valor de uso es susceptible de una estimación general y pública, en cuanto que esas horas las pasa en el bulevar y, por decirlo así, las exhibe" (M 16, 4, p. 449). Los escritores burgueses necesitan un público masivo y para obtener empleo dependen de las industrias del placer capitalistas que tienen a ese público cautivo. Financieramente, a muchos de ellos les ha ido bien, y en ciertos casos (comenzando por Hugo, Sue, La Fontaine) también consiguieron poder político. Incluso aquellos que como Baudelaire han sido convencidos separatistas de la sociedad quedan atrapados en la tensión, irresuelta en el interior de la sociedad burguesa, entre el "marginal" y la "estrella".[37] Los miembros de la generación "perdida" de entreguerras, que era la de Benjamin (aunque entonces él no era aún una estrella), se encontraban entre sí en las calles de París, observados y observadores; el círculo de Breton en el Café Certà y el de Sartre en el Deux Magots. Artistas y escritores eran parte del paisaje parisino, componentes tan significativos de la "fantasmagoría" de la ciudad como los *clochards*.

Pero en este último y antitético caso, el capitalismo, en vez de pagarle regiamente al ocioso-en-la-calle, arroja su ejército de reserva de desempleados a las calles y luego los culpa por estar ahí. Los *clochards* de París están aún con nosotros. El capitalismo reabastece su cantidad, si no drásticamente a través de las depresiones, entonces gradualmente a través de la automatización.[38] Su cantidad crece y decrece de acuerdo con los vientos de la economía, pero cualquiera sea la dirección en que el viento sople, estos merodeadores-las-veinticuatro-horas no desaparecen. Son una (frecuentemente

37. Benjamin anotó en un recuento de recortes de periódicos hecho en 1911: "el nombre de Baudelaire se encontraba en los periódicos tan a menudo como el de Hugo, Musset y Napoleón" (J 36, 2, p. 303).

38. Cf. Alexandre Vexliard, *Introduction à la sociologie du vagabondage*, París, Marcel Riviere et Cie, 1936, pp. 90-91.

romantizada) institución parisina, que adquiere un estatuto casi mítico. Y sin embargo atribuir su permanencia –se dice que algunos usan las estaciones de metro como direcciones postales– a cierta arquetípica debilidad (o fortaleza) de carácter sería perder de vista la permanencia del orden social que necesita crear un mito sobre ellos para ocultar la razón por la cual, en una sociedad opulenta y "libre", tal pobreza existe. "Mientras haya un mendigo", escribió Benjamin, "habrá mito" (K 6, 4, p. 405).

Nuestra percepción de los *clochards* ejemplifica el carácter engañoso de la *Einfühlung*. Más nos fascinan cuanto más su pobreza, embriaguez, suciedad e inutilidad parecen provenir de una actitud desafiante antes que desesperanzada. Es hacia su escupir en la sopa del decoro burgués y hacia su desprecio total por los valores del éxito que nosotros, observándolo todo desde el lado seguro, nos sentimos atraídos. Y sin embargo, pensar en caer en su estado vulnerable provoca un estremecimiento; un hecho con el que las autoridades tal vez cuenten al permitir la residencia de estos habitantes en la ciudad como una presencia que constriñe al resto de nosotros. Incluido en este "nosotros" debe estar el propio Benjamin, que nunca negó su origen de clase burgués.

Escribió acerca de su juventud: "Nunca he pasado la noche entera en las calles de Berlín (...) Sólo las calles conocen de la ciudad algo que yo no logro sentir y que hizo de las miserias y los vicios algo así como un paisaje que lo empapaba todo desde que se ponía el sol hasta que amanecía".[39] La pobreza y el vicio. Clases trabajadoras y clases peligrosas. ¿A quién "pertenecen" las calles? En las primeras notas para el *Libro de los Pasajes* (1927-1929) Benjamin comenzó una formulación: "Las calles son la vivienda del colectivo. El colectivo es un ente eternamente inquieto, eternamente en movimiento que vive (*erlebt*), experimenta (*erfährt*), conoce y medita, entre los muros de las casas tanto como los individuos bajo la protección de sus cuatro paredes. Para este colectivo, los brillantes carteles esmaltados de los comercios son tanto mejor adorno mural que los cuadros al óleo del salón para el burgués. Los muros con el '*defense d'afficher*' son su escritorio; los kioscos de prensa, sus bibliotecas; los buzones, sus bronces; los bancos, sus muebles de dormitorio; y la terraza (del) café, el mirador desde donde contempla sus enseres domésticos" (M 3 a, 4, p. 428). El mismo pasaje aparece en la reseña que Benjamin hace en 1929 del libro de Franz Hessel, *Spazieren in Berlin*, pero el sujeto (que todavía parece tener la aprobación de Benjamin) ya no es el *Kollectiv*, sino "las masas [*die Masse*] –y el *flâneur* vive con ellas (...)" (III, p. 198).

39. "Crónica de Berlín", p. 44.

En el ensayo de 1938 sobre Baudelaire, la idea sufre un cambio significativo. En lugar del colectivo, sólo el *flâneur* es el que toma posesión de las calles. Ya no duerme en los bancos; y los muros son ahora "el pupitre en el que apoya su cuadernillo de notas".[40] El pasaje tiene una conclusión nueva: "Que la vida sólo medra en toda su multiplicidad, en la riqueza inagotable de sus variaciones, entre los adoquines grises y ante el trasfondo gris del despotismo: éste era el secreto pensamiento político del que las fisiologías [escritas por los *flâneurs*] formaban parte".[41] El tono de la revisión –que el *flâneur* escribe "ante el trasfondo gris del despotismo"– es claramente crítico, y la razón de este cambio es el fascismo. En una entrada agregada tardíamente al *Libro de los Pasajes* (después de 1937), Benjamin menciona como "verdadero *flâneur* asalariado" y "hombre-sandwich" a Henri Beraud (*L. P.*, p. 803), periodista protofascista para el *Gringoire*, cuyo ataque nacionalista y antisemita contra el ministro del Interior de Leon Blum llevó al hombre al suicidio. (Benjamin anotó que indicios de esa política podían encontrarse ya en Baudelaire, cuyo diario contenía un "chiste": "Podría organizarse una bonita conspiración con el fin de exterminar la raza judía".)[42] Como un pregonero en la calle, el financieramente exitoso Beraud vendía la línea fascista de casa en casa, línea que camuflaba los antagonismos de clase reemplazándolos por el pseudotema de la raza. La división vertical entre clases era así desplazada por la división horizontal entre los hijos de la nación y los extraños, permitiendo que el ataque contra la izquierda se escondiera bajo la jerga del patriotismo.

Un *flâneur* asalariado lucra al seguir la moda ideológica. Benjamin lo conecta en última instancia con el informante de la policía y en una nota

40. "El París del Segundo Imperio en Baudelaire", en *Poesía y capitalismo*, p. 51.
41. Ibíd., pp. 51-52.
42. Citado en *Poesía y capitalismo*, p. 26.

tardía establece la asociación: "*Flâneur* – Hombre-Sandwich – periodista-en-uniforme. Este último publicita al estado, no ya a la mercancía" (I, pp. 117-119). En un clima económicamente precario e ideológicamente extremista como el de la década de 1930, la pena para un escritor que se rehusaba a obrar como lo indicaba la línea política vigente podía ser grande. Después de 1933, las ansiedades de Benjamin con respecto al dinero fueron constantes; después de 1939, su temor fue su seguridad personal. Para este hombre de izquierda independiente y judío alemán exiliado, París no representaba un refugio duradero. En lo que seguramente es una entrada tardía escribió: "El proletariado tiene una experiencia muy específica de la metrópolis. El emigrante tiene una similar" (*L. P.*, p. 353).

Resulta imposible fijar con precisión cronológica los fragmentos del *Libro de los Pasajes* y así argumentar, por ejemplo, que después de 1933 Benjamin no volvió a hablar del colectivo favorablemente.[43] Pero incluso si su evaluación del potencial revolucionario de las masas cambió, tal vez no sea éste el punto crucial. Me parece que a lo largo del *Libro de los Pasajes*, Benjamin (con total consistencia) sostuvo a la vez que 1) sólo la clase proletaria tenía fuerza potencial como sujeto revolucionario; y que, sin embargo, 2) sólo despertando a ese colectivo todavía-no-consciente podía esa clase ser interpelada. El énfasis estaba puesto en el despertar; un estado que la burguesía jamás alcanzaría.[44] El colectivo soñante podía incluir ambas clases. Era simplemente la "multitud" y era el origen de percepciones engañosas e ilusorias. Dos citas (tardías) son cruciales. Sobre la multitud como lo observado: "De hecho este colectivo [de 1860] no es en absoluto otra cosa que apariencia (*Schein*). Esta 'multitud' en la que se deleita el *flâneur* es el molde donde 70 años más tarde se fundirá el concepto nazi de 'comunidad del pueblo' [*Volksgemeinschaft*]. El *flâneur*, que se complace demasiado en su propia viveza de espíritu (...) se adelantó en esto a sus contemporáneos, pues fue la primera víctima de un espejismo que desde entonces ha cegado

43. De hecho, al menos tan tardíamente como en el *exposé* de 1935, Benjamin expresó sus esperanzas de que el "colectivo soñante" pudiera ser despertado (al mismo tiempo que insistía sobre las diferencias de clase).

44. En una nota temprana: "¿No enseñó Marx que la burguesía, como clase, jamás puede alcanzar una conciencia totalmente lúcida sobre sí misma? Y, de ser esto así, ¿no se está autorizado a unir a su tesis la idea del colectivo onírico (pues eso es el colectivo burgués)?" (O' 67, p. 856).

a muchos millones" (J, 66, 1, p. 353). Sobre la multitud como observadora: "El público de un teatro, un ejército o los habitantes de una ciudad [forman] masas que no pertenecen en cuanto tal a ninguna clase social. El mercado libre aumenta estas masas rápidamente (...) en la medida en que a partir de ahora cada mercancía reúne en torno a sí a la masa de sus compradores. Los estados totalitarios han tomado esta masa como su modelo. El concepto nazi de 'comunidad del pueblo' (*Volksgemeinschaft*) procura extirpar del individuo singular todo lo que impida su fusión total en una masa de clientes. El único contrincante irreconciliable que tiene el Estado (...) es el proletariado revolucionario. Éste destruye la apariencia de la masa (*Schein der Masse*) mediante la realidad de la clase social (*Realität der Klasse*)" (J 81 a, 1, p. 377). El fascismo atraía al colectivo en su estado inconsciente, soñante. Hacía "(...) la apariencia en la historia algo deslumbrante por cuanto la remite a la naturaleza como a su patria" (N 11, 1, p. 478). Después de 1937 Benjamin notó que la *Erlebnis* había llegado a significar esa rendición al destino encapsulada en la consigna de la juventud hitleriana: "Muero por haber nacido alemán" (m 1 a, 5, p. 800). Lejos de "compensar la unilateralidad del espíritu de la época" (Jung), esta reacción estaba totalmente permeada por él (N 8, 2, p. 474). Benjamin se hacía esta pregunta: "¿Será antes que nada la empatía [*Einfühlung*] con el valor de cambio lo que capacita al hombre para la 'vivencia total' [*Erlebnis*] [del fascismo]?" (m 1 a, 6, p. 800). "Al ojo que se cierra cuando se enfrenta a esta experiencia [la de "la inhospitalaria y enceguecedora época del industrialismo en gran escala"] se le aparece una experiencia de naturaleza complementaria como su casi espontánea imagen futura" (I, p. 609). El fascismo era esa imagen futura. Mientras condenaba los contenidos de la cultura moderna, encontraba en el colectivo soñante creado por el capitalismo de consumo un recipiente a mano y listo para su fantasmagoría política. La porosidad psíquica de las masas no despertadas absorbía las extravagancias escenificadas de los encuentros masivos de tan buena gana como la cultura de masas.[45] Y si el

45. "(...) las llamas a los costados del estadio de Nuremberg, las enormes y abrumadoras banderas, las marchas y coros parlantes, ofrecían un espectáculo al [actual] público moderno nada distinto de aquellos musicales americanos de los veinte y treinta que a Hitler mismo le encantaba mirar cada noche", George Mosse, *The Nationalization of the Masses*, Nueva York, Howard Ferig, 1975, p. 207.



Fig. 2: Escena callejera en Alemania, 1933. Escoltado por guardias armados, un judío descalzo y sin pantalones carga un cartel de sandwich con la "divertida" leyenda: "Soy judío pero no tengo quejas acerca de los nazis" (Archiv Gerstenberg).

hombre-sandwich era la última y degradada encarnación del *flâneur*, él mismo sufrió una transformación adicional.

Les extrêmes se touchent. En el plano histórico, conceptual, las imágenes del *flâneur* y el hombre-sandwich convergen. Pero en el plano existencial, perceptual, en tanto extremos sociales permanecen distintos. (Ambos ejes son necesarios para el conocimiento; ninguno –ni la percepción empírica ni la concepción histórica– puede reducirse al otro.)

Es la diferencia entre sentirse totalmente en casa en las calles y estar allí expuesto y ser vulnerable porque uno carece por completo de hogar. Los poderosos sienten el espacio público como extensión de su propio espacio personal: pertenecen a él porque él les pertenece. Para los oprimidos políticamente (un término que, tal como lo ha enseñado el siglo XX, no está limitado a la clase), la vida en el espacio público es más bien sinónimo de vigilancia estatal, censura pública y represión política.

V

Sie können sich nicht vertreten,
sie müssen vertreten werden.
MARX, *El 18 Brumario de Luis Bonaparte.*

Habitar las calles como la propia sala de estar es algo bien distinto que necesitarlas como dormitorio, baño o cocina, cuando los aspectos más íntimos de la propia vida no están protegidos de la mirada de desconocidos y, en última instancia, de la policía. De un libro de 1934, *Images de Paris*, Benjamin tomó nota de estas "caricaturas de la miseria; probablemente bajo los puentes del Sena: 'Una vagabunda duerme con la cabeza inclinada hacia adelante, su bolsa vacía entre las piernas. Su blusa está cubierta de alfileres en los que brilla el sol, y todos sus accesorios de menaje y de aseo: dos cepillos, el cuchillo abierto, la fiambrera cerrada, están tan bien colocados (...) que crea[n] casi una intimidad, la sombra de un interior en torno a ella'" (M 5, 1, p. 431).

La bohemia sin hogar es una mujer. En los Estados Unidos, hoy en día, las mujeres de esa clase son llamadas "mujeres de la bolsa" [*bag ladies*]. Han sido consumidas por esa sociedad capitalista que hace de la mujer el consumidor prototípico. Su apariencia, en harapos y cargando sus posesiones mundanas en bolsas usadas (de Bloomingdale's, tal vez), produce el gesto grotescamente irónico de que acaban de regresar de un paseo de compras.

Algunos de los primeros hombres-sandwich fueron mujeres (un dato que Benjamin no nota), y la diferencia sexual complejiza la política del vagabundeo.[46] En 1884 un escritor del *Times* londinense informaba: "Ayer (...) me encontré (...) con una procesión de (...) chicas (...) cargando publicidades en sandwich"; y al año siguiente aparecía en la *Pall Mall Gazette*: "Hemos visto, y no hace mucho tiempo, mujeres empleadas como 'sandwiches'" (OED). El paso que va desde la exhibición de los anuncios en los carteles del sandwich hasta la exhibición del propio

46. Estoy en deuda con Mary Lidon por el material de esta sección. Ver su artículo "Foucault and Feminism. A Romance of Many Dimensions", *Humanities in Society*, vol. 5, nos. 3 y 4, verano/otoño, 1982.

cuerpo para venderlo les parecía muy pequeño. Era el tiempo del movimiento de reforma moral en Inglaterra, que provocó un giro desde la regulación de la sexualidad a su represión. La *Gazette* era la punta de lanza de esta campaña. Culminó en una manifestación pública de 250.000 personas en el Hyde Park exigiendo elevar la edad de consentimiento femenina de los 13 a los 16 años. Josephine Butler exclamaba: "Las multitudes y los días me recuerdan los días de revolución en París".[47] Un historiador reciente sostuvo: "Comparada con los movimientos de reforma moral de mediados de la época victoriana, esta nueva cruzada de pureza social estaba más orientada a un público masculino, era más hostil a la cultura de la clase obrera, y estaba más dispuesta a utilizar los instrumentos del estado para poner en vigor un código sexual represivo".[48] Para las mujeres, la "protección" estatal tiene dos caras, dado que bajo ese estandarte, a fines del siglo XIX, se intentó limitar su libertad social y cercenar su acceso a la vida pública.

La represión sexual no estaba ausente en París. Benjamin apuntó: "En 1893 las coquettes fueron expulsadas de los pasajes" (*L. P.*, p. 141). Al igual que los *flâneurs*, allí se habían sentido en su casa:[49] "En un pasaje, / Las mujeres están como en su tocador" (convoluto O, p. 491). La prostitución era en verdad la versión femenina de la *flâneurie*. Y sin embargo la diferencia sexual hace visible la posición privilegiada de los hombres en el espacio público. Quiero decir: el *flâneur* era simplemente el nombre de un hombre que vagabundeaba; pero todas las mujeres que vagabundeaban se arriesgaban a ser consideradas prostitutas, algo que queda claro cuando los términos "callejera" o "perdida" son aplicados a mujeres. "*Les grandes horizontales*" devino un término para referirse a las prostitutas en tiempos de los bulevares de Haussmann. La literatura popular de la *flânerie* puede haberse referido a París como un "bosque virgen", pero de ninguna mujer que vagabundeaba por sus calles se esperaba que fuera tal cosa.

La dimensión política de esta relación cercana entre la degradación de la sexualidad femenina y la presencia de las mujeres en el espacio público, el

47. Citado en Judith R. Walkowitz, *Prostitution and Victorian Society: Women, Class and the State*, Cambridge, Cambridge University Press, 1980, p. 246.

48. Ibid.

49. Una prostituta llevaba por sobrenombre "Passage des Princes".

hecho de que esta relación funcionaba para negarle poder a las mujeres, resulta evidente, al menos para nosotros. Pero no resulta evidente que Benjamin deba ser incluido en el "nosotros" en ese punto. No era parte del proyecto político de Benjamin utilizar el feminismo como marco analítico. Es verdad, hay una afirmación en el ensayo sobre Baudelaire de 1938: "La lesbiana es la heroína de lo moderno", pero sucede que las heroínas, como los héroes, eran en última instancia figuras trágicas, individualistas e improductivas en sus protestas sociales.[50] Es verdad, Benjamin afirma la imagen de Bachofen de una utopía matriarcal, pero como expresión de nostalgia por la madre perdida, no como afirmación de la mujer libre. Es verdad, Benjamin rescata del olvido el manifiesto político de la feminista saint-simoniana Claire Démar y lo elogia, comparándolo con las "fantasías" de Enfantin "que sí han dejado grandes huellas", como único "en su fuerza y su apasionamiento".[51] El *Libro de los Pasajes* generalmente les otorga una importante consideración a sus escritos. Démar reclamaba una libertad sexual radical para las mujeres y el fin absoluto del patriarcado: "¡Nada de maternidad! ¡Nada de ley de la sangre! Yo digo: que no haya ya maternidad. Si un día la mujer se libera de los hombres, que le pagan el precio de su cuerpo (...) tendrá que agradecer su existencia (...) únicamente a su propio poder creativo (...) sólo entonces y no antes se desligarán por ellos mismos hombre, mujer y niño de la ley de la sangre, de la ley que explota a la humanidad".[52]

Sin embargo Benjamin no lleva hasta el fin su gesto de darle espacio a una voz de mujer. En cambio, cita a Baudelaire, que se dirige a las prostitutas en sus poemas mientras ellas permanecen mudas: "Baudelaire jamás escribió un poema de prostitutas a partir de una de ellas", escribe Benjamin, (J 66 a, 7, p. 354), y procede a hacer lo mismo.

La imagen de la prostituta, la imagen femenina más significativa en el *Libro de los Pasajes*, es la encarnación de la objetividad, no de la subjetividad.

50. La "espiritualidad" y el "amor puro" de la lesbiana que "no conoce embarazo ni familia" estaban conectados, como la androginia y la impotencia masculina, con la esterilidad (I, p. 661; p. 672); en ausencia de un proyecto político colectivo, el suicidio se convertía en "la única acción heroica" que quedaba "en los tiempos de la reacción", "El París del Segundo Imperio en Baudelaire", en *Poesía y capitalismo*, p. 94. Fue la acción que llevaron a cabo Claire Démar y el mismo Benjamin.

51. Ibid., p. 110.

52. Citado en *Poesía y capitalismo*, p. 110.

La clave no es la prostituta sino la palabra "prostitución" y está conectada con "juego" como manifestación de la alienación del deseo erótico (en el hombre) cuando éste se entrega a su suerte: "(...) pues en el burdel y en la sala de juego se trata del mismo gozo pecaminoso: poner el destino en el placer" (O 1, 1, p. 492), y es el destino, no el placer, lo que será condenado. Para Benjamin, mientras que la figura del *flâneur* encarna la transformación de la percepción característica de la subjetividad moderna, la figura de la prostituta es alegórica de la transformación de los objetos, el mundo de las cosas. En tanto imagen dialéctica, ella es "a la vez vendedora y mercancía".[53] Como mercancía, está asociada en el *Libro de los Pasajes* con la constelación de "exhibición", "moda" y "publicidad": "La moderna publicidad muestra (...) hasta qué punto se pueden fundir entre sí los reclamos de la mujer y de la mercancía" (J, 65 a, 6, pp. 352-3). Como vendedora, imita a la mercancía y asume su atractivo: el hecho de que su sexualidad esté a la venta es en sí mismo una atracción. Si tradicionalmente la sociedad canalizó el deseo erótico a través de un intercambio de mujeres como obsequios elaboradamente regulado y restringido, la gran atracción de la prostituta es que promete al comprador liberarlo de todo aquello. Benjamin escribe: "No en vano las relaciones del proxeneta con su mujer como con una 'cosa' que él vende en el mercado, excitaron sobremanera la fantasía sexual de la burguesía" (J 65 a, 6, p. 352).

Benjamin escribió: "El amor por la prostituta es la apoteosis de la compenetración [*Einfühlung*] con la mercancía" (J 85, 2, p. 382). En el siglo XIX esto era lo nuevo acerca de la "profesión más vieja del mundo". El cuerpo natural de la prostituta se asemejaba al maniquí sin vida utilizado para exhibir las últimas modas: mientras más caro era su atuendo, mayor era su atractivo. Benjamin plantea como tema: "intento de llevar el sexo al mundo material" (*L. P.*, p. 991). Lo que llamaba el deseo "natural" de procrearse era así desviado: "La sexualidad, movilizada antaño –socialmente– por la fantasía del futuro de las fuerzas productivas [esto es, tener hijos] lo fue luego por la [fantasía] del poder del capital" (J 65 a, 6, p. 353). Desear a la mujer-como-cosa que está a la moda y a la venta

53. *Poesía y capitalismo*, p. 185.

es desear el valor de cambio en sí, esto es, la esencia misma del capitalismo. Una vez que esto sucede, "la mercancía (...) celebra su triunfo" (J 65 a, 6, p. 352): los deseos eróticos, la naturaleza instintiva y también las fuerzas de la fantasía que podrían imaginar una sociedad mejor, son proyectadas en las mercancías. Atrapadas en el capitalismo, se convierten en su entusiasta fuente de sostén.

Si la prostituta es a la vez vendedora y mercancía, lo mismo son, por supuesto, todos los trabajadores asalariados bajo el capitalismo.[54] Habitualmente, los marxistas excluyen a las prostitutas de la clase revolucionaria porque su trabajo es "improductivo", y las destinan, desdeñosamente, al *Lumpenproletariat*. Benjamin admite: "La prostituta no vende su fuerza de trabajo; su oficio, en cambio, trae consigo la ilusión de que está vendiendo su capacidad para el placer (...)".[55] Pero detrás de esa ficción, y crecientemente, esta diferencia se vuelve insignificante: "En el momento en que el trabajo se vuelve prostitución, la prostitución puede reclamar ser considerada 'trabajo'. La Lorette es, en efecto, la primera en renunciar radicalmente al disfraz de amante. Hace que se le pague su tiempo; poca distancia la separa ya de los que reclaman 'el pago de su trabajo'" (J 67, 5, p. 355). Al mismo tiempo, y especialmente en épocas de desempleo, los trabajadores deben hacerse "atractivos" a la empresa: "Cuanto más se acerca el trabajo a la prostitución, tanto más tentador es llamar a la prostitución –como ocurre desde hace mucho en el argot de las prostitutas– trabajo. Esta aproximación se produjo a marchas forzadas bajo el signo del paro [desempleo]; el 'keep smiling' aplica en el mercado laboral el proceder de la prostituta, que en el mercado del amor, 'sonríe' para captar al cliente" (J 75, 1, p. 367).

Los trabajadores intelectuales no están menos prostituidos. Benjamin apunta que en tanto escritor Baudelaire se identificaba con las prostitutas. El

54. De aquí la proposición de Marx en los *Manuscritos* de 1844: "La prostitución es sólo una expresión *específica* de la prostitución *general* del trabajador (...)". [trad. esp.: Karl Marx, *Manuscritos: economía y filosofía*, Madrid, Alianza, 1979.]

55. El comentario continúa: "En tanto esto representa la extensión más extrema que el espectro de la mercancía puede experimentar, la prostituta fue siempre precursora de la economía mercantil. Pero precisamente porque el carácter mercantil estuvo de otro modo subdesarrollado, este costado no necesitó volverse destacable de manera tan tajante. De hecho, la prostitución medieval, por ejemplo, no mostró la crasitud que fue regla en el siglo XIX" (J 67, 5, p. 355).

convoluto titulado "Baudelaire" documenta la transformación de las relaciones sociales bajo el capitalismo, de la cual la prostitución es prototípica, registrando la transformación de la vida erótica (en el varón) tal como aparece en la poesía de Baudelaire. Es la honestidad de Baudelaire, la inmediatez shockeante y cruda de sus impresiones sensoriales de la nueva realidad urbana, registrada antes de que la conciencia pudiera construir conciliaciones o totalidades falsas, lo que, según Benjamin, lo hace tan provechoso para la reflexión crítica, aun cuando el poeta mismo no tuviera una comprensión teórica del origen del problema. En la poesía de Baudelaire, con la prostituta como figura alegórica en una "erotología de la perdición" (J 66 a, 9, p. 354), se presenta la degradación de la vida erótica en todas sus facetas, y bajo una lividez satánica: la fragmentación fetichista del deseo, el desmembramiento del cuerpo femenino, la conexión entre sexualidad y muerte, el aislamiento y la fijación de los sentidos, el aburrimiento y la desesperación iracunda que permean la vida erótica; la soledad y, en última instancia, su resultado: la impotencia. Pero aun si este poeta se identificaba con las prostitutas, ellas seguían siendo lo "otro" para él, un campo de significado no experimentado sino simbólico. La *Einfühlung*, proyección sobre las mujeres que pasan de largo, del mismo modo que sobre las mercancías en las vidrieras, implica no la pérdida del yo, sino la incorporación del mundo (mujeres, cosas) como imágenes de fantasía dentro de los propios sueños diurnos (y luego la pérdida de uno mismo en *ellas*). Ésta es la "visión ilustrativa" del *flâneur*: como un alegorista que compone un libro de emblemas, escribe "su ensoñación (...) como texto para las imágenes" (M 2, 2, p. 424). Benjamin apuntó: los lectores de Baudelaire son hombres. Son ellos los que lo han hecho famoso. Es a ellos a quienes él redimió. "A los hombres destina [Baudelaire] la presentación y trascendencia del costado lascivo [*coté ordurier*] en su vida sexual" (I, p. 673). Benjamin comenta: "Él no es del agrado de las mujeres" (ibíd.).

No es de extrañar. Cuando Baudelaire inscribe sus poemas como alegoría en el cuerpo de la prostituta, como mujer ésta se ve reducida a un signo, que debe sufrir la misma degradación que el hombre-sandwich. Benjamin describe a la *Einfühlung* como la "tendencia ilimitada a representar la posición de todos los demás, cada animal, cada cosa muerta en el cosmos" (I, p. 1179). Pero las mujeres no son cosas muertas. Son sujetos (silenciados). Si el único vocero que las representa es el hombre, entonces incluso las reivindicaciones más increíbles pueden ser tomadas en

serio,[56] cosa que no sucedería si ellas hablaran por sí mismas. Cuando las prostitutas hablan de sus experiencias, y cuando describen la degradación moderna de la vida erótica en términos del comportamiento de los hombres, se obtiene una imagen muy diferente del problema. Escúchenlas:

"[Los capitalistas y las autoridades ejercen su poder de día, luego] (...) se van a hacernos una visita. Y una vez que nos han desnudado hasta nuestras enaguas dejan de farfullar, sus ilusiones de grandeza colapsan y su arrogancia desaparece. Todos empiezan a tartamudear como pequeños que quieren dos centavos para comprar dulces" (Amélie Hélie, 1913).

"Todos esos ciudadanos prósperos (...) esposos tiernos y padres afectuosos, abogados arrogantes, doctores famosos y miembros elocuentes del parlamento resultaron ser enfermos mentales. Como regla, sus esposas no tenían idea del tipo y grado de sus aberraciones. Sólo ante nosotras se atrevían a expresar sus demandas atroces" (Anna Salva, 1946).

Las mujeres de la era moderna no han permanecido calladas. Tampoco han evitado la acción. En las notas de Benjamin sobre el siglo XIX, las acciones revolucionarias de las mujeres aparecen intermitentemente en distintos contextos –por ejemplo, el grupo armado de las Vesuviennes en la revolución de 1848– y él apunta que la "turba" revolucionaria tomó la imagen de una Medusa castradora. Pero estas citas (como aquellas de Claire Démar) casi no son mediadas por su comentario teórico.[57] Al mismo

56. Como ejemplo de una reivindicación tal, considérese la especulación completamente seria de Benjamin hacia el final del convoluto sobre moda: "La posición horizontal tuvo grandes ventajas para la hembra de la especie *homo sapiens*, si se piensa en los más antiguos ejemplares. Les ayudaba a sobrellevar el embarazo, como por otra parte se puede deducir de los cinturones y fajas a los que suelen recurrir hoy las mujeres embarazadas. Partiendo de aquí se podría aventurar quizá una pregunta: ¿no apareció el bipedismo en general antes en el hombre que en la mujer? En ese caso, la mujer hubiera sido durante un tiempo la compañera a cuatro patas del hombre, como hoy lo es el perro o el gato. Más aún, es posible que sólo haya un paso de esta suposición a concebir el encuentro frontal durante la cópula como una especie de perversión primitiva, y quizá esta aberración haya tenido mucho que ver con el hecho de que a la mujer se le haya enseñado a caminar sobre dos pies" (B 10, 2, p. 108) [!].

57. Estudios recientes han documentado la preponderancia de la imagen de Medusa de la multitud, y la conexión entre el miedo a la sexualidad femenina no contenida y la amenaza de revolución proletaria en la Francia del siglo XIX. Ver Susanna Barrows, *Distorting Mirrors*, New Haven, Yale University Press, 1982. Ver también Neil Hertz, "Medusa's Head: Male Hysteria under Political Pressure", *Representations*, 1:4, 1983.

tiempo, sugiere una imagen redentora de la puta deformada, que las feministas considerarán perturbadora: "la imagen de una disponibilidad accesible a cualquiera y que nadie puede menoscabar"; la puta se convierte en el "manantial sin fin" de la dulce leche de "la madre" (J 75 a, p. 368). Esto se aleja bastante de la imagen militante de las mujeres en la insurrección de junio de 1848, que se rebelaron contra el capitalismo y el patriarcado (bajo una forma distorsionada, por supuesto) "extirpando los genitales de varios prisioneros".

En última instancia, tal vez, a los ojos de los hombres cuyo deseo erótico es distorsionado por la cosificación mercantil, las mujeres potencialmente castradoras (al igual que los reptiles y otros peligros de la naturaleza) sean más inofensivas detrás del cristal.



Fig. 3: Mannequin vivant *instalado en una vidriera.* Miroir du Monde, *1936.*

V bis

Al igual que el *flâneur*, en el siglo XX la prostituta está al borde de la extinción precisamente cuando sus características han empezado a permear el conjunto de la vida erótica. "'El dinero cría lujuria', se dice, y este dicho sólo describe groseramente un hecho que va mucho más allá de la prostitución. Bajo el dominio del fetiche-mercancía [fetichismo de la mercancía], el *sex-appeal* de la mujer se contagia en mayor o menor grado de la incitación de la mercancía" (J 65 a, 6, p. 352).

La liberación sexual de las mujeres bajo el capitalismo ha tenido el efecto pesadillesco de "dejarlas libres" para convertirse en objetos sexuales (no en sujetos). Debe admitirse que las mujeres han colaborado activamente en este proceso. Si los hombres en la época burguesa tardía, al igual que los jugadores, han sometido su capacidad de acción a las fuerzas ciegas de la suerte, entonces las mujeres, al igual que las prostitutas, han usado su capacidad de acción contra ellas mismas: hacen de sí mismas objetos. Incluso si nadie observa, y aun sin estar en una caja de cristal, pensarse constantemente observado inhibe la libertad. Como toda vigilancia, es una forma de la censura. A lo largo del *Libro de los Pasajes* los comentarios de Benjamin sobre este proceso de autocensura de las mujeres y su conexión con la percepción de las diferencias de clase son perspicaces (y sus críticas están justificadas). Apunta en general la "participación de las mujeres en la naturaleza de la mercancía a través de la moda" (*L. P.*, p. 989). Cita una descripción de 1883 sobre la "tiranía" de la moda, a la que las mujeres se someten para mantener su rango social, y se refiere al comentario de George Simmel de que las mujeres se apoyan en la moda debido a su "débil" posición social (B 7, 8, p. 104). La naturaleza de la mercantilización de las mujeres, observa Benjamin, ha cambiado para reflejar las condiciones cambiantes de la producción capitalista: la regimentalización de la línea de montaje ha terminado por reflejarse en una nueva forma de sensualidad: la línea de coristas, con su exhibición de *girls* "en rigurosos vestidos uniformados" (J 61 a, 1, p. 346). En la ciudad moderna, las mujeres parecen un artículo "producido en masa" a causa del enmascaramiento de la "expresión individual" bajo el maquillaje: "Más adelante lo confirman las *girls* uniformadas de la revista" (J 66, 8, p. 353).

Las mujeres en la sociedad capitalista –todas las mujeres– representan el papel de las mercancías para atraer un público disperso de compradores potenciales; una mímesis del mundo de las cosas que para el tiempo de Benjamin se había convertido en sinónimo de sensualidad. Benjamin considera a este proceso la manifestación suprema de la mecanización de la naturaleza, de la victoria de lo inorgánico sobre lo orgánico. Al igual que Baudelaire, Benjamin conecta todo esto con la muerte, apuntando que el psicoanálisis, que se desarrolló como ciencia bajo el capitalismo, "(...) no vacilaría en (...) considerar las relaciones de la muerte con la sexualidad, y, más precisamente, de un presentimiento ambivalente por encontrar una en otra"; la conexión también existe en la literatura en la figura de las "mujeres fatales, la concepción de una mujer-máquina, artificial, mecánica, sin común medida con las criaturas vivientes, y sobre todo mortífera" (Z 2 a, 1, p. 704).



Fig. 4: Vendedores ambulantes, juguetes a cuerda y niños.
Miroir du Monde, *1936.*

Las muñecas mecánicas fueron un invento de la cultura burguesa. En el siglo XIX estos autómatas, tal como las figuras de cera, eran comunes. Tan tarde como en 1896 el "motivo del muñeco posee un significado crítico-social. Así: 'No tiene usted idea de lo que repugnan estos autómatas y muñecos, cómo se respira hondo cuando en esta sociedad uno encuentra una naturaleza plena'" (Z 1, 5, p. 702). Irónicamente, si originalmente los niños aprendían el comportamiento protector de las relaciones sociales adultas jugando con muñecos, ahora ese juego se ha convertido en el campo de entrenamiento para el aprendizaje de relaciones cosificadas. Hoy en día, el objetivo de las niñas pequeñas es convertirse en "muñecas".[58] Esta inversión epitomiza aquella que Marx consideraba característica del modo de producción capitalista industrial: las máquinas, que portan la promesa de naturalizar la humanidad y humanizar la naturaleza, conducen en cambio a la mecanización de ambas.

En sus escritos tempranos, Marx sostenía que la calidad de las relaciones eróticas proporcionaba un índice del grado de progreso social: "(...) la relación del hombre con la mujer es la relación *más natural* del hombre con el hombre. En ella se muestra en qué medida la conducta *natural* del hombre se ha hecho *humana* o en qué medida su *naturaleza humana* se ha hecho para él *naturaleza*".[59] Marx concluye: "Con esta relación se puede juzgar el grado de cultura del hombre en su totalidad".[60] Benjamin conocía los escritos tempranos de Marx a través de las ediciones de Riazanov (1928) y de Landshut y Mayer (1932) –ambas aparecen citadas en el *Libro de los Pasajes*–, y juzga el grado de alienación en la sociedad capitalista precisamente en estos términos. Benjamin no era un apologista de la familia burguesa, y creía que las relaciones duraderas sólo podían ser sostenidas en la sociedad existente de manera negativa, a través de las energías destructivas que emanan de un deseo no libre; pero sostenía que en el

58. De manera similar, allí donde Dickens todavía podía ver un "sandwich animado", la vida humana prestándole sus rasgos a una cosa (algo que otorga a las obras de Grandville un carácter socialmente utópico), el siglo XX ve simplemente al "hombre-sandwich", el ser humano-devenido-cosa.

59. Karl Marx, *Manuscritos: economía y filosofía*, p. 142.

60. Ibíd. En el *Libro de los Pasajes* (convoluto X), Benjamin se refiere no a este fragmento, sino a uno inmediatamente anterior que habla de la propiedad comunal y la comunidad de las mujeres.

terreno de la sexualidad "libre", en donde el sexo tiene un carácter maquínico y la atracción uno mercantil, la violencia es intrínseca a las relaciones eróticas, y el sadismo su manifestación lógica: "Sacar a la luz los aspectos mecánicos del organismo es una persistente tendencia en el sádico. Puede decirse que el sádico intenta imponer al organismo humano la imagen de la máquina. Sade es hijo de un época que se deleitó con los autómatas" (J 80, 1, p. 374). Benjamin percibía una conexión cercana entre las distorsiones de la vida erótica moderna y el fascismo (y la guerra moderna) por un lado, y la impotencia política por otro lado (*L. P.*, pp. 349-350); e inversamente, la afinidad estrecha entre la pasión erótica y la revolucionaria (convoluto C). El deseo sexual proyectado sobre las mercancías, al demandar una posesión inmediata, era incapaz de sostener las distancias en el interior del deseo que eran la fuente del "aura" del amor. El resultado era la "decadencia" del amor (O 2, 3, p. 495), y el deseo político de utopía sufría de la misma manera. Hablando de la burguesía, Benjamin escribió: "(...) la lucha de clases es la principal causa social [de la decadencia del aura]" (J 64 a, 1, p. 350). Y aun más: "La decadencia del aura y la atrofia –condicionada por la posición defensiva en la lucha de clases– de la fantasía de una naturaleza mejor, son una misma cosa. Con ello, la decadencia del aura y la decadencia de la potencia sexual son al final una misma cosa" (J 76, 1, p. 368). ¿En qué medida estaba Benjamin hablando de sí mismo en el *Libro de los Pasajes*?

VI

La impotencia masculina – figura clave de la soledad – bajo su signo las fuerzas productivas se detienen – un abismo separa a los seres humanos de su propia especie (I, p. 679).

Creo que la concepción [del Libro de los Pasajes], si bien es muy personal en sus orígenes, tiene como objeto los intereses históricos decisivos de nuestra generación (I, p. 1137).

En su evocadora sección sobre París como "la ciudad de los espejos", Benjamin comenta: "Las mujeres se contemplan aquí más que en ningún otro

sitio, de aquí surgió la particular belleza de las parisinas. Antes de que un hombre las mire, ya se han visto reflejadas diez veces. Pero también el hombre se ve relampaguear fisonómicamente (...) Incluso los ojos de los transeúntes son espejos colgados" (R 1, 3, p. 552). La imagen surrealista de los espejos colgantes refleja los extremos contradictorios de visibilidad y anonimato del habitante de la ciudad. Un narcisismo extraordinario y un estado absorto constituyen el reverso de esa *Einfühlung* que se proyecta promiscuamente sobre todo y todos. El habitante de la ciudad es constantemente distraído por estímulos externos nunca asimilados por la conciencia, y constantemente entra en contacto con multitudes de personas que no conoce por sus nombres. Esto conduce a la soledad característica de la ciudad moderna. La expresión de esta situación en la filosofía es el aislamiento existencial del sujeto que es característico del idealismo tardío. Benjamin cita el estudio de Adorno sobre Kierkegaard cuyo sujeto filosófico, en tanto *flâneur*, va de paseo sin dejar nunca su habitación. A diferencia de la burguesía temprana (por ejemplo, Beethoven[61] o Rousseau),[62] el habitante moderno de la ciudad no tiene el lujo de la *vita contemplativa* en caminatas solitarias. Tampoco es esta esfera pública un espacio de diálogo.[63] Benjamin nos ofrece el costado percibido, vivido, de la alienación urbana en una descripción que es seguramente autobiográfica: "La embriaguez se apodera de quien ha caminado largo tiempo por las calles sin ninguna meta. Su marcha gana con cada paso una violencia creciente; la tentación que suponen tiendas, bares y mujeres sonrientes disminuye cada vez más, volviéndose irresistible el magnetismo de la próxima esquina, de una masa de follaje a lo lejos, del nombre de una calle. Entonces llega el hambre. Él no quiere saber nada de los cientos de posibilidades que hay para calmarla.

61. "En los primeros años de este siglo [XIX], todos los días se podía ver a un hombre caminando alrededor de las murallas de la ciudad de Viena, sin importar el tiempo que hiciera, con nieve o con sol: era Beethoven, que, paseándose, repetía en su cabeza sus admirables sinfonías antes de verterlas al papel; para él el mundo ya no existía (...) no veía (...) su mente estaba en otra parte" (M 20 a, 1, p. 456).

62. "Resulta decisivo que Rousseau –en su ociosidad– disfrute ya de sí mismo, pero sin culminar aún el giro hacia el exterior" (M 20, 1, p. 455).

63. "En el *flâneur*, podría decirse, retorna el ocioso de quien Sócrates estaba dispuesto a ser compañero de diálogo en el mercado ateniense. Salvo que ya no hay un Sócrates, y entonces el ocioso no es interpelado. Y también ha desaparecido el trabajo esclavo, que era lo que garantizaba su ocio" (I, p. 685).

Como un animal ascético deambula por barrios desconocidos hasta que, totalmente exhausto, se derrumba en su cuarto, que le recibe fríamente en medio de su extrañeza" (M 1, 3, p. 422). Este otro costado de la existencia urbana era revelado por las descripciones deslumbrantes y eufóricas de la ciudad como "paisaje" o las calles como "interior",[64] presentes en la literatura de la *flâneurie*, pero la sensación de que la ciudad moderna era o bien natural o bien hogareña era en última instancia, de acuerdo con Benjamin, una ilusión: "Para el *flâneur*, su ciudad –aunque haya nacido en ella como Baudelaire–, no es ya su patria. Representa un escenario" (J 66 a, 6, p. 354). Benjamin sugiere que ser un miembro de la multitud, en vez darle a "la multitud" el lugar de objeto de fascinación del narrador que se autoexcluye, implica experimentar una alienación que puede ser penosísima. Aquellos que lo sienten más intensamente son parias: los extranjeros y los pobres. ¿Cómo puede ser redimida la soledad de la masa anónima? ¿No sería mejor simplemente rechazar la nueva realidad y mirar para otro lado? Los intelectuales han estado siempre entre los más ansiosos por tratar de hacerlo. "Desde finales del siglo pasado se ha hecho una serie de tentativas para apoderarse de la experiencia 'verdadera' en contraposición a una experiencia que se sedimenta en la existencia normatizada, desnaturalizada de las masas civilizadas (...) Está muy claro que no partieron de la existencia del hombre en la sociedad. Se reclamaban de la literatura, mejor aún, de la naturaleza, y por último, con cierta preferencia, de la edad mítica. La obra de Dilthey *Vida y poesía* es una de las primeras en esta línea, que acaba con Klages y un Jung adscrito al fascismo."[65] El proceso del conocimiento se mueve en la dirección opuesta. Si nosotros como sujetos modernos hemos de hecho desistido de nuestra capacidad de acción, entonces el primer paso para volver a ganarla es reconocer su pérdida, y leer nuestro propio comportamiento como expresión del capitalismo mercantil que actúa a través de nosotros. En este caso, si se hace violencia al proceso humano de producción de significado, esta violencia tiene un origen objetivo. Una cosa es crear a partir de los otros figuras alegóricas para las propias

64. "'Paisaje formado de pura vida', como lo llamó una vez Hofmannsthal (...) o, más exactamente: ante [el *flâneur*] la ciudad se separa nítidamente en sus polos dialécticos: se le abre como paisaje, le rodea como habitación" (e°, 1, p. 872).

65. *Poesía y capitalismo*, p. 125.

proyecciones fantasiosas. Otra completamente distinta es contemplarnos de pronto desde el exterior, como actores en una escenario brechtiano, en el que la alegoría que retratamos es el sistema capitalista mismo.

En las notas para el *Libro de los Pasajes*, el autor y su vida cotidiana son visibles. A través de nuestra propia *flâneurie*, y con las claves que nos ha dejado, no es difícil reconstruir el programa de trabajo de Benjamin. Llegando desde la ribera izquierda por metro, habría salido a la superficie en la *rue 4 Septembre* a través del portal *art nouveau* que todavía sigue en pie. En un día de mal tiempo (prefería las mañanas grises) habría buscado el refugio del *Passage Choiseul* (construido en 1825) con sus tiendas de ropa y materiales de escritorio para oficinistas; habría doblado a la izquierda atravesando su extensión aún moribunda hacia la *rue Sainte-Anne*, y habría salido a una cuadra de la pequeña y exuberantemente verde *Place de Louvois*, caracterizada por una paz silenciosa que termina de manera abrupta en la *rue de Richelieu*. Cruzando sus veloces carriles de tránsito, alcanzaría la seguridad de la galería de entrada de la Bibliothèque Nationale. Trabajaba "el día entero allí" acostumbrándose finalmente a las "molestas regulaciones" en el salón de lectura principal (*L. P.*, p. 900), con su cúpula decimonónica de hierro y vidrio y, sobre el cielo raso, un "cielo estival pintado" (h° 5, p. 876). Sentado más abajo, uno escucha el murmullo constante de las polvorientas páginas de los libros. Y cuando uno se cansa de leer o de esperar un libro, un corto paseo desde la biblioteca trae a la vista todo el París central. Seguramente Benjamin trabajó de este modo, descubriendo en sus investigaciones la historia de los lugares a través de los cuales se movía. Los temas del *Libro de los Pasajes* pueden de hecho ser delineados tipográficamente sobre una pequeña sección del mapa de París, con la Bibliothèque Nationale en su centro. En un tiempo en el que el primer aeropuerto comercial de París estaba siendo construido, y en el que la ambivalente cultura mercantil estaba a punto de descender sobre un mundo todavía preindustrial en su mayor parte, Benjamin encontró los elementos de esa cultura en su forma más temprana y original, concentrados en una sección de París a la que fácilmente se llegaba a pie. Trabajó aquí como un etnógrafo en una aldea,[66] excepto que sus informantes eran

66. En el mismo momento histórico, Lévi-Strauss dejaba París para ir a Brasil, en busca de aldeas indígenas todavía no manchadas por la civilización occidental.



Fig. 5: Mujer ajustándose la liga de sus medias. Musée Grévin. Fotografía de Susan Buck-Morss.

cosas que hablaban de una vida pasada. Incluidos en el terreno de sus caminatas estaban, primero y sobre todo, los pasajes sobrevivientes que circundan el B-N: Choiseul, Vivienne, Colbert, Puteaux, Havre, Panoramas, Jouffroy, Verdeau, Prices, Caire, Grand-Cerf, Vero-Dodat. Un paseo por el Palais-Royal lo llevaba al Sena, en cuyas orillas, en 1937, al igual que en 1867 y 1889, se construían los pabellones de la exposición universal. Hacia el norte más allá de la Bourse, tres pasajes –des Panoramas, Jouffroy,

Desembarcó en Río de Janeiro en 1934: "El cambio de un hemisferio a otro, y de un continente y clima a otros, ha hecho, en primera instancia, poco más que volver superflua la delgada capa de vidrio que, en Europa, sirve para crear las mismas condiciones de manera artificial. Mi primera impresión de Río fue la de una reconstrucción al aire libre de las Gallerias de Milán, las Galerij en Amsterdam, el Passage des Panoramas, o el hall central de la Gare Saint-Lazare", Claude Lévi-Strauss, *Tristes Trópicos*, Buenos Aires, EUDEBA, 1970, p. 85.

Verdeau– están comunicados entre sí. El Passage Jouffroy funciona como entrada al Musée Grévin, que alberga figuras de cera en retablos históricos y de moda. "No hay eternización más perturbadora que la de lo efímero y la de las formas de la moda que nos reservan los museos de cera. Quien alguna vez los haya visto, se enamorará perdidamente, como André Breton (*Nadja*, París 1928), de la figura femenina del Museo Grévin, que desde el rincón de un palco se ajusta la liga" (B 3, 4, p. 97).

La mujer de cera aún se ajusta la liga, como lo ha hecho por más de medio siglo. Su actuación es un momento congelado en el tiempo. Permanece inalterada, desafiando la decadencia orgánica. Pero su vestido rojo está añejo; su figura y su pelo ya no están de moda; claramente, ha envejecido.

Hacia el este, Benjamin podía caminar desde Les Halles al Marais atravesando un paisaje parisino que la renovación urbana ha transformado desde entonces por completo. Pero todavía existen el distrito de la indumentaria, el guardarropa tras las bambalinas de la escena parisina, y los maniquíes desnudos en las vidrieras, vendiéndose al por mayor. Al oeste, a lo largo de los bulevares que conducen a la Ópera, Benjamin se movía por la escena parisina propiamente dicha. Tiendas de moda y los *Grands Magazins* –Printemps, Galeries de Lafayette– bordean el Bulevar Haussmann. En los alrededores de la Gare St. Lazare, una "fábrica de sueños" pasada de moda,[67] esta exhibición de mercancías deja paso repentinamente a la exhibición de mujeres, prostitutas. El *shock* de la transición y sus efectos eróticos no son menores hoy en día. Las prostitutas de St. Lazare o St. Denis, los ángeles ambivalentes de la "teología negativa" de Benjamin, flanquean los lados del campo de observación en el que descubrió al mundo en miniatura. "Se empezará un paseo por París con el aperitivo, esto es, entre las 5 o 6. No se lo quiero fijar. Puede usted tomar como punto de partida una de las grandes estaciones (...) Si quiere usted saber mi opinión, le aconsejo la estación St. Lazare. Y es que allí tiene usted en torno a sí media Francia y media Europa: nombres como Havre, Provenza, Roma, Amsterdam, Constantinopla se extienden por la vía como el relleno dulce por una

67. "Ciertamente: hoy, en la época de los coches y de los aviones, son sólo ligeros y atávicos temores los que aún moran en los negros vestíbulos [de las estaciones de tren], y esa manida comedia de la despedida y del reencuentro que se realiza delante del vagón Pullman, hace del andén un teatro de provincias" (L 1, 4, p. 412).

tarta. Es el llamado barrio Europa, en el que todas las grandes ciudades de Europa han brindado una calle como representante de su prestigio. Predomina un protocolo bastante rígido y detallado en este cuerpo diplomático de calles europeas. Se separan mucho unas de otras y, si tienen algo que ver entre sí –en las esquinas–, entonces se encuentran muy cortésmente sin ninguna ostentación" (C° 6, p. 829). Dentro de una concepción en la que las calles se saludan unas a otras, la alienación de la ciudad se disuelve. Brecht criticaba la animación benjaminiana del mundo de las cosas como "misticismo". Pero éste es también el impulso de los niños, cuya mímesis del mundo inorgánico expresa el deseo propio del cuento de hadas de despertar la vida coagulada en los objetos petrificados, y de deshacer la cosificación de las mercancías en el proceso. Tal vez sea precisamente aquí donde la meta comunista de una naturaleza humanizada pueda encontrar su ontogénesis. Socializar a los niños para que imiten a las máquinas distorsiona este impulso e invierte sus resultados.

Para Benjamin la dimensión de la infancia tenía un significado más profundo. Contra las compensatorias y ahistóricas imágenes "arcaicas" de Jung o Klages, trataba las percepciones fragmentarias que bombardeaban al habitante urbano como claves históricas. Para el *flâneur*-como-detective, atravesar el espacio urbano se convirtió en un viaje hacia atrás en el tiempo. "El *flâneur* asiste a la siguiente transformación de la calle: ésta le conduce a través de un tiempo desaparecido (...) Descienden, si no hasta las madres, en todo caso sí hasta un pasado que puede ser tanto más profundo cuanto que no es su propio pasado privado. Con todo, la calle sigue siendo siempre el pasado de una juventud. ¿Pero por qué la de la vida que ha vivido?" (e° 1, p. 871). Un mapa temporal se imprime sobre el mapa espacial. Las perturbadoras cadenas de las imágenes que constituyen la percepción urbana funcionan como imágenes oníricas que disparan en Benjamin la memoria histórica de su propia infancia urbana. No importa que las imágenes sean del temprano París decimonónico y su propia infancia del tardío Berlín decimonónico. Las imágenes oníricas construidas por el capitalismo se mueven libremente a través de las fronteras nacionales. Y se mueven también por sobre la frontera entre las experiencias realmente vividas por un individuo y la historia colectiva de las generaciones anteriores que es "experimentada" sólo a través de los libros. Lo que importa, tanto en el plano individual como en el colectivo, es que al rastrear el origen

de estas imágenes, uno se despierta del sueño con el conocimiento histórico necesario para interpretarlo como pesadilla o realizarlo como deseo.

Las imágenes ingresan a la psique del individuo, pero son percibidas colectivamente por la masa de los paseantes. Ellas les "hablan" a aquellos que pasan de largo y, en el mundo al revés del capitalismo en el que las cosas están relacionadas pero las personas no, devienen el medio a través del cual el aislamiento de los individuos y las generaciones es superado.

"El asfalto sobre el que camina está hueco. Sus pasos despiertan una asombrosa resonancia; el gas, que desciende iluminando las losetas arroja una luz ambigua sobre este doble suelo. Como movida por un mecanismo de relojería, la figura del *flâneur* avanza por la calle empedrada de doble suelo. Y en el interior, donde se esconde este mecanismo, suena, como en los juguetes antiguos, el tic-tac de una caja de música que toca la melodía:

"Desde la juventud / desde la juventud / me sigue siempre una canción.

"Con esta melodía reconoce de nuevo lo que le rodea; no como si le hablara el pasado de su propia juventud, aún reciente, sino que es una infancia ya antes vivida la que le habla, y lo mismo le vale que sea la de un antepasado o la suya propia (...) Y otra cosa más: esa embriaguez anamnética con la que el *flâneur* marcha por la ciudad no sólo se nutre de lo que a éste se le presenta sensiblemente ante los ojos, sino que es capaz de apropiarse del mero saber, incluso de los datos muertos, como de algo experimentado y vivido. Este saber sentido (...) en el curso del siglo XIX cuajó también en una literatura casi inabarcable [que proporcionaba un conocimiento histórico de] 'París calle a calle, casa a casa'" (e° 1, p. 871-2).

La fusión de historia infantil e historia colectiva es uno de los aspectos más desconcertantes de la teoría de Benjamin, un aspecto que él mismo nunca clarificó analíticamente. Más que una teoría, era la percepción de que el poder del rememorar histórico, su fuerza política como motivación para la acción presente, es el mismo, ya sea que uno esté recordando la propia vida o una vida colectiva nunca experimentada directamente. Concebía al pasado en dos niveles como "estado-de-ensueño" y como reminiscencia histórica que permitía su interpretación como "despertar". Pero los dos niveles no eran simplemente análogos en abstracto. Se cruzaban de manera concreta porque cada infancia se superponía a un segmento particular

de la historia colectiva. En verdad, los componentes materiales de ambas rememoraciones eran los mismos. Lo que otorgó a la investigación de Benjamin para el *Libro de los Pasajes* tal intensidad de enfoque fue que las imágenes, cuya historia rastreó en el nivel colectivo, estaban implantadas profundamente en su memoria en el nivel personal. Esto hizo posible que siguiera el mandato : "Uno debe experimentar la historia como si la hubiera vivido", y comentase: "(...) Y yo trato de los pasajes exactamente como si en el fondo me hubieran pasado" (*L. P.*, p. 992).

Y por supuesto que le habían sucedido. El Berlín de la infancia de Benjamin tenía sus propios pasajes de compras, Friedrichstrasse y Kaisergalerie. Y tenía sus propios bulevares y *flâneurs*, prostitutas y autómatas sexuales, fantasmagorías mercantiles y hombres-sandwich. Todos los elementos de los que nos hemos estado ocupando están condensados en un pasaje de las memorias de infancia de Benjamin:

Mendigos y prostitutas

> En mi infancia estuve aprisionado por el antiguo y el nuevo Oeste. Mi clan vivía por entonces en los dos barrios, con una actitud en la que se mezclaban la obstinación y el amor propio que hacía de ambos un ghetto al que consideraba como su feudo. En este barrio de propietarios quedé encerrado, sin saber nada de los otros. Para los niños de mi edad, los pobres sólo existían como mendigos. Y supuso un gran paso adelante en mis conocimientos cuando, por primera vez, la pobreza se me traslució por la ignominia de un trabajo mal pagado. Era una pequeña composición, la primera tal vez, que había redactado para mí. Tenía que ver con un hombre que reparte hojas y con las humillaciones que sufre por parte del público que no tiene interés en las hojas. Así sucede que el pobre, y con esto concluía, se desembaraza con disimulo de todo el paquete. Ciertamente, la manera más ineficaz para aclarar la situación. Pero entonces yo no alcanzaba a comprender ninguna otra forma de sublevación sino la del sabotaje, y ésta, sin duda, por propia experiencia. Recurría a ella cuando trataba de eludir a mi madre. Sobre todo en los "recados", y con una porfía y terquedad que a menudo desesperaban a mi madre. Y es que había adquirido la costumbre de quedarme siempre rezagado. Era como si de ningún modo quisiese hacer frente aunque fuera a mi propia madre. Lo que tenía que agradecer a esta resistencia soñadora durante los paseos comunes por la ciudad se mostró más tarde, cuando su laberinto se franqueó al instinto sexual (...) [S]entí la posibilidad confusa de liberarme más tarde de su dominio [el de mi madre], en unión de estas calles, en las que aparentemente no me orientaba. En todo caso, no cabe duda de que la sensación –engañosa, por desgracia– de abandonarla a ella, a su clase y a la mía, era la causa del impulso sin igual de dirigirme a una prostituta en plena calle. Podían pasar horas hasta que llegué a ponerlo en práctica. El pavor que iba sintiendo era el mismo que me hubiese producido un autómata al que una simple pregunta fuera suficiente para ponerlo en marcha. Y así eché mi voz por la hendidura. Luego me zumbaban los oídos y no era capaz de recoger las palabras que cayeron de la boca pintarrajeada. Me fui corriendo, para repetir la misma noche, y en otras muchas, el temerario intento. Y cuando me detenía, a veces al amanecer, en algún portal, los lazos asfálticos de la calle me tenían enredado sin remedio y no fueron precisamente las manos más limpias las que me liberaron.[68]

El mundo urbano del *Libro de los Pasajes* es una *Vexierbild*, una imagen que puede leerse en dos sentidos: como infancia de la cultura burguesa y como infancia del niño burgués. No hay redención individual sin redención social, mientras que el estándar para la revolución social es la felicidad material de los individuos de los que está compuesta la sociedad. Pero a pesar de todas las superposiciones y entrecruzamientos, existen en registros separados.[69] La historia individual y la colectiva no pueden ser

68. Walter Benjamin, *Infancia en Berlín hacia 1900*, Buenos Aires, Alfaguara, 1990, pp. 108-110.

69. Reconocer estos registros como separados distingue al adulto del niño, al cuerdo del loco. En sus últimos días Hitler creía que si iba a ser destruido, entonces toda Alemania y de hecho el mundo entero debían caer junto con él. Sólo este tipo de articulación de lo individual y lo colectivo debe ser evitada (ahora más que nunca). El mundo no debe morir con nosotros, y el precio de la esperanza para el mundo es precisamente nuestra propia transitoriedad. De ahí que "hay infinita esperanza; pero no para nosotros" (Kafka).

reducidas la una a la otra.[70] Más bien, al rellenar la sustancia de una, la otra es llevada al alivio más marcadamente.

VII

> *Pequeña propuesta metódica para la dialéctica histórico-cultural. Es muy fácil establecer en cada época dicotomías en distintos "terrenos" según determinados puntos de vista, de modo que de un lado quede la parte "fructífera", "preñada de futuro", "viva", "positiva" de esa época, y de otro la inútil, atrasada y muerta (...) Pero (...) de ahí que tenga decisiva importancia volver a efectuar una división en esta parte negativa y excluida de antemano, de tal modo que con desplazar el ángulo de visión (¡pero no la escala de medida!) salga de nuevo a la luz del día, también aquí, algo positivo y distinto a lo anteriormente señalado. Y así in infinitum, hasta que, en una apocatastasis de la historia todo el pasado haya sido llevado al presente* (N 1 a, 3, p. 461-2).

70. Las confesiones autobiográficas de Benjamin son más que una alegoría de fuerzas sociales objetivas (en las cuales el sujeto se evapora, y la responsabilidad personal junto con él); pero su visión de los orígenes de la modernidad tampoco es simplemente la proyección de sus propias inquietudes neuróticas (en las cuales la necesidad de una revolución social desaparece tras la figura de Edipo). Adorno y otros le han dado gran importancia al "antisubjetivismo" de Benjamin. Sin dudas, éste tiene en cuenta la desintegración del sujeto burgués, cuyas ansias de comunión toman la forma de un intento de postular la naturaleza y la historia como su propio producto (al que buscan dominar). Tal como lo ha señalado Shereen Mahmood en un artículo inédito: "El yo del autor, bajo la forma de una voz narrativa dirigente que delimita y ordena precisamente el *significado* de la experiencia, es un constructo que Benjamin evita". Las reminiscencias de su infancia destruyen el yo narrativo al proyectar la experiencia sobre el espacio urbano "de manera no direccional"; constituyen "actos narrativos fracturados bajo la servidumbre del régimen de la ciudad" (ibíd.). Pero la imaginación de Benjamin conserva una fuerza que no es nada si no es autónoma y anticipatoria de una agencia que supera el aislamiento subjetivo más por medio de la mímesis que de la dominación.

¿Por qué la historia de la sociedad, que documenta el estado injusto de las cosas, tiene que ser redimida? Es *este* mundo el que debe ser transformado; no existe ningún otro. Se trata entonces de una pregunta estúpida, al menos para el materialista. Sólo el verdadero creyente quema libros o abrasa la tierra. Sólo aquellos que son fieles de manera ciega pueden anticipar la destrucción apocalíptica de todas las cosas sin el dolor más profundo. ¿Era entonces a causa de su *irreligión* que Benjamin insistía en la redención de aquello que había sido?

En tanto imagen onírica, el vagabundeo permite una lectura subversiva, y sin duda no es poco significativo que Hitler haya proscrito de las calles a prostitutas y vagabundos. Quien vagabundea se niega a someterse a los controles sociales industriales: "El tedio en el proceso productivo se origina con su aceleramiento (por medio de la maquinaria). El *flâneur* con su serenidad ostentosa protesta contra el proceso productivo" (I, p. 486).

Quienes vagabundean ignoran las horas pico (ibíd.); en vez de ir hacia un lado, rondan por ahí. Su práctica "es una manifestación contra la división del trabajo" (M 5, 8, p. 432). En vez de perseguir fines privados disfrutan el panorama (público). O están en huelga. (¿Cuándo fue que los carteles de sandwich hicieron su primera aparición en las líneas de los piquetes?) Las fantasías que pueblan la ensoñación del *flâneur* son también una forma de resistencia. Como el ensueño diurno del trabajador frente a la máquina, son una supervivencia de aquella "pereza heroica" que Marx temía amenazada por la industrialización. La realidad pesadillesca de la industrialización capitalista ha desatado más sueños de paraíso que cualquier otra forma social, siendo la felicidad material su tema más recurrente. Incluso si, como lo advertía Adorno, la industria cultural manipula las imágenes de esas fantasías, uno podía (y Benjamin lo hizo) citar a Marx: "La reforma de la conciencia *únicamente* consiste en despertar al mundo... del sueño sobre sí mismo" (convoluto M, p. 459).[71]

71. A pesar de las inquietudes de Adorno, las diferencias de clase no estaban de ninguna manera ausentes en la teoría benjaminiana del colectivo soñante. De hecho él la consideraba un refinamiento de la teoría de la superestructura de Marx: "Las condiciones económicas bajo las que existe la sociedad alcanzan expresión en la superestructura; es lo mismo que el que se duerme con el estómago demasiado lleno: su estómago encontrará su expresión en el contenido de lo soñado, pero no su reflejo" (K 2, 5, p. 397). Por supuesto, es el sueño de la burguesía, no el

El gesto del vagabundeo apunta en dos direcciones. Es una condena del capitalismo, al que son intrínsecos la explotación laboral y el desempleo. Pero es también, en la sociedad existente, la imagen infernal y negativa de aquello que podría devenir positivo en una sociedad radicalmente diferente. Apunta a un régimen en el que los recortes en el tiempo de trabajo, la producción automatizada y la saturación de los mercados no serían causa de crisis sino el resultado humano buscado. En vez de resultar en una tragedia personal que discipline a los individuos y los vuelva a poner en fila, estos procesos implicarían la realización colectiva de la capacidad para la felicidad y la libertad que una tecnología socialmente organizada podría alcanzar.

Benjamin veía a las prostitutas como imágenes distorsionadas del deseo material y físico de felicidad sensual que su teología negativa afirmaba contra el "nihilismo antropológico" de modernistas de derecha como Celine o Benn. Como lema para el "Materialismo antropológico" escogió:

> Gustav: ¡Su trasero es... divino!
> Berdoa: ¿Verdad que merece ser inmortal?
> Gustav: ¿Qué?
> Berdoa: Nada. (convoluto p, p. 807)

Si la prostitución era un síntoma de la "desintegración del amor", también despojaba a la sexualidad de sus ilusiones. En su lugar, "el costado revolucionario de la técnica tiene su expresión" como liberación de la vida erótica de la necesidad biológica, las "tiránicas" y "odiosas" leyes de la naturaleza "a las que el amor se somete". Benjamin apuntó: "Y en efecto: la revuelta sexual contra el amor no sólo brota de un deseo sexual fanático, poseído; también procede del deseo de volver dócil a la naturaleza y adaptada a él".[72]

del proletariado, el que expresa el malestar de un estómago demasiado lleno. Esta es la forma ideológica, distorsionada, del sueño colectivo. Y sin embargo con un desplazamiento del "ángulo de visión" (¡pero no la escala de medida!), se hace posible una interpretación afirmativa de ese sueño.

72. De acuerdo con Benjamin el control tecnológico de la naturaleza no era sinónimo de su dominio. En *Dirección única*: "Dominar la naturaleza, enseñan los imperialistas, es el sentido de toda técnica. Pero ¿quién confiaría en un maestro que, recurriendo al palmetazo, viera el sentido de la educación en el dominio de los niños por los adultos? ¿No es la educación, ante todo, la organización indispensable de la relación

El gesto de imitar el mundo de las mercancías también podía ser redimido. Si los adultos –trabajadores en la línea de montaje, soldados marcando el paso, las "chicas" en la línea de coristas– han sido regimentados y transformados en máquinas, uno sólo necesita dar vuelta la imagen para recuperar el sueño utópico infantil, en el cual, en vez de ser los humanos cosificados, las cosas son humanizadas. La visión socialista, así entendida, es una redención de la infancia, así como el juego infantil es la visión de una sociedad redimida: "Uno de los mayores méritos de [Charles] Fourier es haber establecido el juego como canon del trabajo que ya no es explotado. Un trabajo así, animado por el juego, no está dirigido a producir valores sino a una naturaleza mejorada. (...) Como en efecto se halla realizada [esa clase de trabajo] en los juegos infantiles" (J 75, 2, p. 367).

Para Benjamin, el potencial productivo de la tecnología[73] y el potencial democrático de un deseo masivo de felicidad deben seguir constituyendo el sueño de la humanidad a pesar de las formas existentes de ambos. Concedido: su lectura antinómica de la realidad como signo del semblante divino fue un procedimiento teológico, en verdad cabalístico, pero en un tiempo en el que la teología era "pequeña y fea y no debe

entre generaciones y, por tanto, si se quiere hablar de dominio, el dominio de la relación entre las generaciones y no de los niños? Lo mismo ocurre con la técnica: no es el dominio de la naturaleza, sino dominio de la relación entre naturaleza y humanidad" (*Dirección única*, p. 97). Benjamin consideraba que los discursos contra la explotación de la naturaleza eran engañosos. El origen del problema era el capitalismo. En el *exposé* de 1939: "La concepción (...) de la explotación de la naturaleza por el hombre es el reflejo de la explotación efectiva de los hombres por los propietarios de los medios de producción" (*Libro de los pasajes*, p. 53; cf. p. 367).

73. En la percepción doble de Benjamin incluso la tecnología militar podía ser redimida. Escribió en 1925-26: "Si bien los hombres, como especie, llegaron hace decenas de miles de años al término de su evolución, la humanidad como especie está aún al principio de la suya. La técnica le está organizando una *physis* en la que su contacto con el cosmos adoptará una forma nueva y diferente de la que se daba en los pueblos y familias (...) En las noches de exterminio de la última guerra, una sensación similar a la felicidad de los epilépticos sacudía los miembros de la humanidad. Y las rebeliones que siguieron luego constituyeron la primera tentativa por hacerse con el control del nuevo cuerpo. El poder del proletariado es la escala que mide su convalecencia. Si la disciplina de éste no logra penetrarlo hasta la médula, no lo salvará ningún razonamiento pacifista. Sólo en el delirio de la procreación supera el ser vivo el vértigo del aniquilamiento", *Dirección única*, p. 98.



Fig. 6: Presentation de quelques Nouveautés.
Moda: ¡Doña Muerte, Doña Muerte! (B, p. 91).

dejarse ver en modo alguno",[74] la teoría materialista de Marx resultaba indispensable. Marx proporcionaba el análisis de clase con el que "(...) extraer la masa férrea del proletariado de aquella masa amorfa a la que entonces procuraba adular un socialismo esteticista [fascismo]".[75] En sus obras de juventud, Marx consideró el desarrollo de la vida erótica como criterio del progreso social. Y el análisis marxiano del capital indicaba científicamente la dirección positiva, socialista, inherente a la tecnología, a pesar de la persistente tendencia a crear cada vez nuevos instrumentos de destrucción militar, sobre la cual Benjamin escribió: "Pero como el afán de lucro pensaba satisfacer su deseo en ella,

74. *Discursos interrumpidos*, p. 177.
75. "Sobre algunos temas en Baudelaire", en *Poesía y capitalismo*, p. 136.

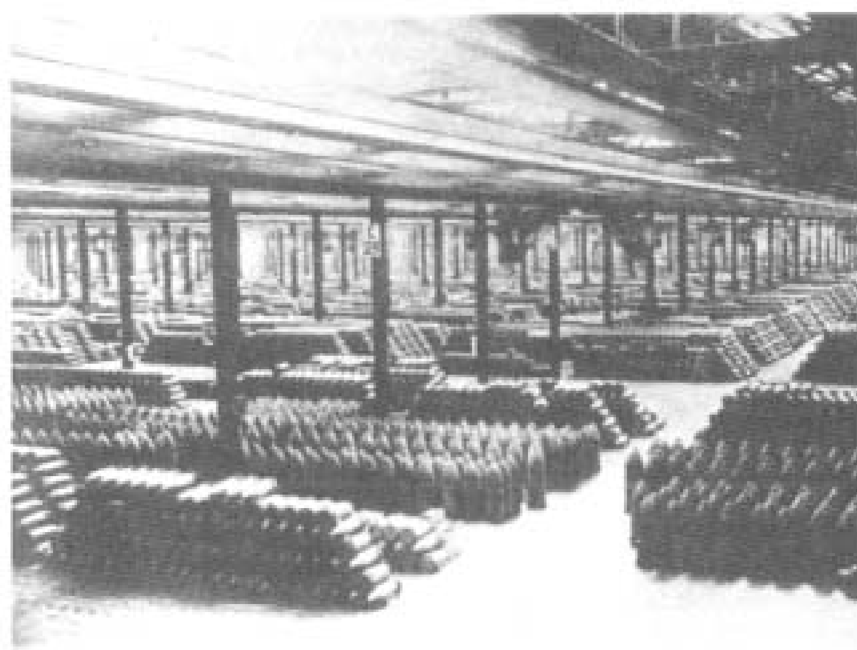


Fig. 7: Magazin de Nouveauté.

la técnica [ese "gran galanteo con el cosmos"] traicionó a la humanidad y convirtió el lecho nupcial en un mar de sangre".[76] Pero la teoría de Marx no garantizaba un final feliz. No en el tiempo de Benjamin. Tampoco en el nuestro, en el cual, con la proliferación de las armas y la prolongada crisis económica, esta oración hace sonar la alarma de que estamos viviendo en tiempo adicional: "Y si la abolición de la burguesía no llega a consumarse antes de un momento casi calculable de la evolución técnica y económica (señalado por la inflación y la guerra química), todo estará perdido".[77]

Estas fotografías fueron publicadas en 1911, denunciando los intereses financieros que operaban detrás de la propaganda armamentista y

76. *Dirección única*, p. 96.
77. Ibíd., p. 64.

advirtiendo sobre la posibilidad de la Gran Guerra. Fueron reimpresas en 1933 en un número especial de *Crapouillot* dedicado a los armamentos, denunciando la persistencia de esos intereses financieros y advirtiendo sobre una posible Segunda Guerra Mundial.

> La moda es el "eterno retorno de lo nuevo" bajo la forma (producida en masa) de "lo siempre igual" (I, p. 677).
>
> Hay una tradición que es catástrofe (N 9, 4, p. 475).
>
> Que esto "siga sucediendo", *es* la catástrofe (N 9 a, 1, p. 476).

Estética y *anestésica*:* una reconsideración del ensayo sobre la obra de arte[∫]

I

El ensayo de Walter Benjamin "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica"[1] es generalmente considerado una afirmación de la cultura de masas y de las nuevas tecnologías a través de las cuales ésta es diseminada. Y es correcto. Benjamin pondera el potencial cognitivo y, consecuentemente, político de las experiencias culturales tecnológicamente mediadas (el cine es particularmente privilegiado).[2] Sin embargo, la sección final de este ensayo de 1936 invierte el tono optimista. Hace sonar una alarma. El fascismo es una "violación del aparato técnico" que es paralela de su violento intento de "organizar las masas recientemente proletarizadas", no dándoles lo que les corresponde sino

* El término original en inglés es "Anaesthetics". "Anestésico", su traducción literal, pierde la alusión al concepto de "estética" (*aesthetics*) que la autora deliberadamente busca. N. del T.

∫ Agradezco a Joan Sage su ayuda con las fotografías para este trabajo.

1. La traducción inglesa convencional del título, "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction" ["La obra de arte en la época de su reproducción mecánica"] es la de Harry Zohn, en *Illuminations*, ed. Hannah Arendt, Nueva York, Schocken Books, 1969. La traducción literal del título alemán es significativamente distinta: "The Artwork in the Age of its Technological Reproducibility (*technischen Reproduzierbarkeit*)" ["La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica"]. He evitado el problema utilizando una forma acortada: *Artwork essay* [Ensayo sobre la obra de arte].

2. La mejor lectura del ensayo de Benjamin sigue siendo el artículo de Miriam Hansen, "Benjamin, Cinema and Experience: 'The Blue Flower in the Land of Technology'", *New German Critique*, 40, invierno de 1987.

"procura[ndo] que se expresen".[3] "En consecuencia, desemboca en un esteticismo de la vida política."[4]

Raramente incurre Benjamin en condenas absolutas, pero en este caso afirma categóricamente: "Todos los esfuerzos por un esteticismo político culminan en un solo punto. Dicho punto es la guerra".[5] Está escribiendo durante los primeros años de las aventuras militares del fascismo: la guerra colonial de Italia en Etiopía, la intervención de Alemania en la Guerra Civil Española. Sin embargo, Benjamin reconoce que la justificación estética de esta política ya estaba disponible a comienzos de siglo. Fueron los futuristas los que, justo antes de la Primera Guerra, articularon por primera vez el culto a la guerra como forma estética. Benjamin cita su manifiesto:

> [L]a guerra es bella, porque, gracias a las máscaras de gas, al terrorífico megáfono, a los lanzallamas y a las tanquetas, funda la soberanía del hombre sobre la máquina subyugada. La guerra es bella, porque inaugura el sueño de la metalización del cuerpo humano. La guerra es bella, ya que enriquece las praderas florecidas con las orquídeas de fuego de las ametralladoras. La guerra es bella, ya que reúne en una sinfonía los tiroteos, los cañonazos, los alto el fuego, los perfumes y olores de la descomposición. La guerra es bella, ya que crea arquitecturas nuevas como la de los tanques, la de las escuadrillas formadas geométricamente, la de las espirales de humo en las aldeas incendiadas...[6]

Benjamin concluye:

> "Fiat ars, pereat mundus" [hágase el arte, perezca el mundo],[7] dice el fascismo, y espera de la guerra, tal y como lo confiesa Marinetti, la

3. "Las masas tienen derecho a exigir que se modifiquen las condiciones de la propiedad; el fascismo procura que se expresen precisamente en la conservación de esas condiciones", "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en *Discursos interrumpidos*, p. 55.

4. Ibíd., pp. 55-56.

5. Ibíd., p. 56.

6. Ibíd., p. 56.

7. Una distorsión del original barroco: "Hágase la justicia, transfórmese el mundo", la promesa electoral del emperador Fernando I (1563). Ver Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, I:3, p. 1055.

> satisfacción artística de la percepción sensorial modificada por la técnica. Resulta patente que ésta es la realización acabada del "art pour l'art". La humanidad, que antaño, en Homero, era un objeto de espectáculo [*Schauobjekt*] para los dioses olímpicos, se ha convertido ahora en espectáculo de sí misma. Su autoalienación ha alcanzado un grado que le permite vivir [*erleben*] su propia destrucción como un goce [*Genuss*] estético de primer orden. Éste es el esteticismo de la política que el fascismo propugna. El comunismo le contesta con la politización del arte.[8]

Este párrafo me ha perseguido a lo largo de estos veintitantos años en los que he estado leyendo el ensayo sobre la obra de arte, un período en el cual la política como espectáculo (incluyendo el espectáculo estetizado de la guerra) se ha convertido en un lugar común en nuestro mundo televisual. Benjamin nos está diciendo que la alienación sensorial está en el origen de la estetización de la política, estetización que el fascismo no inventa sino que meramente "administra" (*betreibt*). Hemos de asumir que la alienación y la política estetizada, en tanto condiciones sensoriales de la modernidad, sobreviven al fascismo, y que del mismo modo lo sobrevive el goce obtenido en la contemplación de nuestra propia destrucción.

La respuesta comunista a esta crisis es la "politización del arte", que implica exactamente... ¿qué? Sin duda, Benjamin debe estar diciendo algo más que simplemente hacer de la cultura un vehículo para la propaganda comunista.[9] Le exige al arte una tarea mucho más difícil; esto es, la de *deshacer* la alienación del *sensorium* corporal, *restaurar la fuerza instintiva de los sentidos corporales humanos por el bien de la autopreservación de la humanidad*, y la de hacer todo esto no evitando las nuevas tecnologías sino *atravesándolas*.

Los problemas para interpretar la sección final del texto de Benjamin residen en el hecho de que, a mitad de camino de esta reflexión final (política

8. *Discursos interrumpidos*, p. 57.

9. De otra manera, las dos condiciones, la crisis y la respuesta, resultarían ser una sola cosa. Una vez que el arte es arrastrado hacia la política (hacia la política comunista no menos que hacia la fascista), ¿cómo podría evitar ponerse a su servicio entregando a la política sus propias fuerzas artísticas, esto es, "estetizando la política"?

estetizada, arte politizado), Benjamin modifica la constelación en la cual se despliegan sus términos conceptuales (política, arte, estética) y, por consiguiente, su significado. Si de verdad hubiéramos de "politizar el arte" del modo radical que está sugiriendo, el arte cesaría de *ser* arte tal como lo conocemos. Por otro lado, el término clave "estética" sufriría un giro de 180 grados en su significado. La "estética" se transformaría; en verdad, sería redimida, de manera que, irónicamente (o dialécticamente), *ella* pasaría a describir el campo en el cual el antídoto contra el fascismo se despliega como respuesta política.

Este punto puede parecer trivial o innecesariamente sofístico. Pero si permitimos que se desarrolle, modificará la totalidad del orden conceptual de la modernidad. Ésta es mi posición. La comprensión crítica que tenía Benjamin de la sociedad de masas quiebra la tradición del modernismo (de manera mucho más radical, por otro lado, que su contemporáneo Martin Heidegger) haciendo estallar la constelación de arte, política y estética en la cual, para el siglo XX, esta tradición se había coagulado.

II

Lo que *no* intentaré hacer aquí es una recorrida por toda la historia de la metafísica occidental con el objeto de poner de manifiesto las permutaciones de esta constelación en términos del desarrollo histórico interno de la filosofía, una "vida del espíritu" fuera de contexto. Otros han llevado a cabo esta tarea con la suficiente brillantez como para dejar en claro lo infructuoso de este abordaje para el problema que estamos tratando, justamente porque presupone esa continuidad en la tradición cultural que Benjamin quería hacer estallar.[10]

10. Heidegger ha estado particularmente interesado por los devaneos filosóficos del término clave "estética" en la filosofía occidental (ver, por ejemplo, sus clases de 1936/37, contemporáneas del ensayo de Benjamin, *Nietzsche: Der Wille zur Macht als Kunst*, vol. 43 de las *Gesammtausgabe II: Abteilung: Vorlesungen, 1923-1976*, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1985). Para un relato crítico, contextualizado, del discurso de la "estética" en el interior de la cultura europea moderna, ver Terry Eagleton, *The Ideology of the Aesthetic*, Londres, Basil Blackwell, 1990. Para una excelente historia intelectual de la conexión entre estética y política en el pensamiento alemán que subraya la importancia del helenismo en general y de Winckelmann en particular (a quien Eagleton omite en su versión), y estudia la idea de los griegos como pueblo "estético" y "cultural",

Sin embargo *sí* será útil recordar el significado etimológico original de la palabra "estética", porque es precisamente hacia ese origen hacia donde nos vemos conducidos a través de la revolución de Benjamin. *Aisthitikos* es la palabra griega antigua para aquello que "percibe a través de la sensación". *Aisthisis* es la experiencia sensorial de la percepción. El campo original de la estética no es el arte sino la realidad, la naturaleza corpórea, material. Tal como señala Terry Eagleton: "La estética nace como discurso del cuerpo".[11] Es una forma de conocimiento que se obtiene a través del gusto, el tacto, el oído, la vista, el olfato: todo el *sensorium* corporal. Las terminales de todos estos sentidos –nariz, ojos, oídos, boca, algunas de las áreas más sensibles de la piel– están localizadas en la superficie del cuerpo, la frontera que media entre lo interior y lo exterior. Este aparato físico-cognitivo, con sus sensores cualitativamente autónomos y no intercambiables (los oídos no pueden oler, la boca no puede ver), constituye el "frente externo" de la mente, que se topa con el mundo prelingüísticamente[12] y que, en consecuencia, no sólo es previo a la lógica sino también al significado. Por supuesto, todos los sentidos pueden ser aculturados; éste es el punto de interés filosófico en la "estética" en la era moderna.[13] Pero sin importar cuán estrictamente sean entrenados los sentidos (en tanto sensibilidad moral, refinamiento del "gusto", sensibilidad a las normas culturales de la

en contraste con la Roma materialista e imperial, ver Josef Chytry, *The Aesthetic State: A Quest in Modern German Thought*, Berkeley, University of California Press, 1989.

11. Eagleton, *Ideology of the Aesthetic*, p. 13. Eagleton se ocupa del nacimiento histórico de la estética como discurso moderno (específicamente en la obra de Baumgarten, filósofo alemán de mediados del siglo XVIII) y describe las implicancias políticas de este enfoque anticartesiano en el "territorio denso y hormigueante" que está fuera de la mente y comprende "nada menos que la totalidad de nuestra vida sensible en su conjunto", como los "primeros movimientos de un materialismo primitivo, de la rebelión largo tiempo inarticulada del cuerpo contra la tiranía de lo teórico", p. 13.

12. Éste era su significado para Baumgarten, que fue el primero en desarrollar lo "estético" como temática autónoma en la filosofía. Sin embargo, Eagleton está en lo correcto cuando apunta que la afirmación de la experiencia de los sentidos tiene corta vida en la teoría de Baumgarten: "Si su *Aesthetica* (1750), en un gesto innovador, abre todo el terreno de la sensación, aquello para lo que lo abre es en realidad la colonización de la razón", *Ideology of the Aesthetic*, p. 15.

13. Ver por ejemplo el modo en que Rousseau discute la educación de los sentidos en *Emilio*.

belleza), todo esto sucede *a posteriori*. Los sentidos preservan una huella incivilizada e incivilizable, un núcleo de resistencia a la domesticación cultural.[14] Esto se debe a que su propósito inmediato es satisfacer necesidades instintivas de calor, alimentación, seguridad, sociabilidad.[15] En pocas palabras, siguen siendo parte del aparato biológico, indispensable para la autopreservación del individuo y del grupo social.

III

Tan poco tiene que ver intrínsecamente la estética con la trinidad del Arte, la Belleza y la Verdad que uno podría situarla en el interior del campo de los instintos animales.[16] Exactamente esto es lo que hizo a los filósofos desconfiar de "lo estético". Aun cuando Alexander Baumgarten articuló por primera vez la "estética" como campo autónomo de investigación, era consciente de que "se lo podía acusar de ocuparse de cosas indignas de un filósofo".[17]

Exactamente cómo fue que, en el curso de la época moderna, el término "estética" sufrió una inversión de sentido, de tal manera que en el tiempo de Benjamin se aplicaba en primer lugar y antes que nada al arte –a formas culturales antes que a la experiencia de los sentidos, a lo imaginario antes

14. Baumgarten distingue entre la *aesthetica artificialis*, a la cual dedica la mayor parte de su texto, y la *aesthetica naturalis*, tal como puede observarse en el juego infantil.

15. La sociabilidad no es una categoría histórico-cultural, sino parte de nuestra "naturaleza". Al menos eso debe concedérsele a la sociobiología, y a Marx y a Aristóteles, para el caso. El error es suponer que las sociedades actuales son expresiones ajustadas de este instinto biológico. Podría argumentarse, por ejemplo, que precisamente en su aspecto más biológico, la reproducción de la especie, la familia privatizada es asocial.

16. De nuevo, la relación es dialéctica: si lo individual y lo social no existen como "naturaleza" sino siempre como "segunda naturaleza" y, en consecuencia, como culturalmente construidos, es igualmente verdadero que ni lo "individual" ni lo "social" ingresan al mundo culturalmente construido sin dejar un resto, un sustrato biológico que puede proporcionar la base para la resistencia.

17. Benedetto Croce, citado en Hans Rudolf Schweitzer, *Aesthetik als Philosophie der Sinnlichen Erkentunis*, Basil, Schwabe and Co., 1973, p. 33. Schweitzer sostiene, en oposición a Croce, que Baumgarten no estaba mayormente interesado en el problema ni era un apologeta, y que la inclinación real contra lo estético es un desarrollo posterior.

que a lo empírico, a lo ilusorio antes que a lo real– no es de ningún modo evidente. El problema exige una exposición crítica y exotérica del contexto socioeconómico y político en el cual se desplegó el discurso de lo estético, tal como Terry Eagleton ha demostrado recientemente en *The Ideology of the Aesthetic*. Eagleton rastrea las implicancias ideológicas de este concepto a lo largo de su irregular carrera en la época moderna: cómo rebota como una pelota entre las distintas posiciones filosóficas, desde sus connotaciones crítico-materialistas en la articulación original de Baumgarten hasta su significado clasista en la obra de Shaftesbury y Burke en tanto estética de la "sensibilidad", un estilo moral aristocrático, y desde allí a Alemania. Allí, a lo largo de la tradición del idealismo alemán, se lo reconocía como un modo legítimo de conocimiento, aunque eterna y fatalmente conectado con lo sensorial, lo heterónomo, lo ficticio, para terminar en los esquemas neokantianos de Habermas como, para citar a Jameson, "una especie de arenero al cual se relegan todas esas cosas inciertas (...) bajo el encabezamiento de lo irracional (...) [donde] pueden ser monitoreadas y, en caso de necesidad, controladas (sea como fuere, lo estético es concebido como una especie de válvula de seguridad para los impulsos irracionales)".[18]

La historia es algo realmente increíble. Especialmente cuando uno considera el leitmotiv que atraviesa todas estas alteraciones, el suelo desde el cual lo "estético" se abre camino en sus distintas formas. Es el motivo de la autogénesis, sin duda uno de los mitos más persistentes en toda la historia de la modernidad (y en el pensamiento *político* occidental antes que eso, podría añadirse).[19] Haciendo algo más perfecto que la inmaculada concepción, el hombre moderno, *homo autotelus*, literalmente se produce a sí mismo, generándose a sí mismo, para citar a Eagleton, "milagrosamente a partir de [su] propia sustancia".[20]

18. Fredric Jameson, *Late Marxism: Adorno, or, the Persistence of the Dialectic*, Nueva York, Verso, 1990, p. 232.

19. El "nacimiento" de la polis griega es atribuido precisamente a la asombrosa idea de que el hombre puede producirse a sí mismo *ex nihilo*. La polis deviene artefacto del "hombre", en el cual éste puede dar a luz, como realidad material, su propia esencia superior. De manera similar, Maquiavelo elogió al Príncipe que por sus propios medios funda un nuevo principado, y conectó este acto autogenético con el apogeo de la virilidad.

20. *Ideology of the Aesthetic*, p. 64.

Lo que parece fascinar de este mito al "hombre" moderno es la ilusión narcisista de control absoluto. El hecho de que uno pueda *imaginar* algo que no *es*, es extrapolado a la fantasía de que uno puede (re)crear el mundo de acuerdo con un plan (un grado de control imposible, por ejemplo, en la creación de un niño que viva y respire). Es la promesa de cuento de hadas de que los deseos se conceden, sin el saber de cuento de hadas de que las consecuencias pueden ser desastrosas. Debe admitirse que este mito de la imaginación creativa ha tenido efectos saludables, dado que, en la historia occidental, está íntimamente entrelazado con la idea de libertad. Por esa razón, una razón excelente, ha sido fuertemente defendido y encarecidamente loado.[21]

Sin embargo, la actual conciencia feminista en la producción académica ha revelado cuán temeroso del poder biológico de las mujeres puede ser este constructo mítico.[22] El ser verdaderamente autogenético está enteramente autocontenido. Si tiene algún cuerpo, es uno impermeable a los sentidos y consecuentemente asegurado contra el control externo. Su potencia es su falta de respuesta corporal. Por supuesto, al abandonar sus sentidos, abandona el sexo. Curiosamente, es precisamente bajo esta forma castrada que se le atribuye al ser el género masculino, como si, no teniendo nada tan embarazosamente impredecible o racionalmente incontrolable como el pene, pudiera, entonces sí, sostener confiadamente que es el falo. Tal protuberancia *anestésica* y asensual es este artefacto: el hombre moderno.

Considérese lo sublime según Kant. Él escribe que, enfrentados a una naturaleza amenazante y temible –acantilados escarpados, un volcán furioso, un mar rugiente– nuestro primer impulso, conectado, no sin razón, a la autopreservación,[23] es sentir miedo. Nuestros *sentidos* nos dicen que, frente

21. Ver Carlos Castoriadis, *The Imaginary Institution of Society*, trad. de Kathleen Blamey, Cambridge, MIT Press, 1987.

22. Ver, por ejemplo, la obra de Luce Irigaray. Para una excelente discusión de los parámetros del debate feminista, ver los artículos de Seyla Benhabib, Judith Butler y Nancy Frazer en *Praxis International* 2, julio de 1991, pp. 137-177.

23. Este "primer impulso" podría, de hecho, ser considerado superior. Pero Kant escribe condescendientemente del campesino saboyano que, a diferencia del arrobado turista burgués, "(...) llamaba, sin más reflexión, locos (...) a todos los aficionados a la nieve de las montañas", en Emmanuel Kant, *Crítica del juicio*, México, Porrúa, 1997, p. 251.

al poder de la naturaleza, "(...) nuestra facultad de resistir [se reduce] a una insignificante pequeñez (...)".[24] Pero, dice Kant, existe un criterio diferente, más "sensato" (!)*, que adquirimos cuando contemplamos estas fuerzas asombrosas desde un lugar "seguro", por medio del cual la naturaleza es pequeña y nuestra superioridad inmensa:

> (...) [L]a irresistibilidad de su fuerza, que ciertamente nos da a conocer nuestra impotencia física, considerados nosotros como seres naturales, descubre, sin embargo, una facultad de juzgarnos independientes de ella y una superioridad sobre la naturaleza, en la que se funda una independencia de muy otra clase (...)[25]

Es en este punto del texto donde la constelación moderna de estética, política y guerra coagula, enlazando el destino de esos tres elementos. Para Kant el ejemplo del hombre más digno de respeto es el guerrero, impermeable a toda la información sobre peligro que le proporcionan sus sentidos: "De aquí que, por más que se discuta, en la comparación del hombre de Estado con el general, sobre la preferencia del respeto que uno más que el otro merezca, el juicio estético [sic] decide en favor del último".[26] *Ambos*, el hombre de estado y el general, son tenidos por Kant en más alta estima "estética" que el artista, dado que ambos, al darle forma a la *realidad* y no a sus representaciones, están imitando el prototipo autogenético, al Dios judeo-cristiano, que se produce a sí mismo y a la naturaleza.

Si en la Tercera Crítica lo "estético" en los juicios es privado de sus sentidos, en la Segunda Crítica los sentidos no juegan ningún rol. Los sentidos del ser moral están muertos desde el inicio. De nuevo, el ideal de Kant es la autogénesis. La voluntad moral, limpiada de toda contaminación por parte de los sentidos (los cuales, por otro lado, en la Primera Crítica eran la fuente de todo conocimiento), establece su propia

24. Ibíd., p. 248. De nuevo, desde una perspectiva ecológica ésta no es una respuesta tonta.

* La palabra que utiliza Buck-Morss para parafrasear a Kant es "sensible", que en inglés significa "cuerdo, razonable, sensato", pero que conserva en su raíz una alusión al trabajo de los sentidos. N. del T.

25. Ibíd., p. 248-249.

26. Ibíd., p. 249.

regla como norma universal. En la moralidad de Kant, la razón se produce a sí misma, de manera más "sublime" cuando la propia vida es sacrificada a la idea.

"Pero a medida que progresa", escribe Ernst Cassirer, "el filósofo va apartándose más y más (...) de las tendencias sentimentales (...) de la época de la sentimentalidad".[27] Para ser históricamente precisos, deberíamos reconocer que esta sensibilidad, enormemente influenciada por la concepción del helenismo de Johann Winckelmann, era homofílica. Afirmaba la belleza estética, primero y antes que nada, del cuerpo *masculino*. En efecto, la sensualidad homoerótica puede haber sido más amenazadora para la naciente psiquis modernista que la sexualidad reproductiva de las mujeres.[28] El sujeto trascendental de Kant se purga de los sentidos que hacen peligrar la autonomía no sólo porque inevitablemente lo enredan en el mundo, sino también porque, específicamente, lo vuelven pasivo ("tierno" [*schmelzend*] en palabras de Kant) en vez de activo ("valeroso" [*wacker*]),[29] susceptible, como "los voluptuosos del Oriente",[30] a la simpatía y a las lágrimas. Cassirer sostiene que ésta era

> la reacción de la mentalidad de Kant, viril hasta el tuétano, contra el reblandecimiento y la efusión sentimental que veía triunfar en torno suyo (...) no sólo lo comprendió así Schiller, quien en su carta a Kant deplora que se le pudiera considerar ni por un momento como "adversario" de la ética kantiana, sino que también abundan en este mismo juicio Wilhelm von Humboldt, Goethe y Hölderlin. Goethe ensalza como "mérito inmortal" de Kant el que haya sabido sacar la moral de aquel estado abatido y servil en que había caído por obra de los simples cálculos

27. Ernst Cassirer, *Kant, vida y doctrina*, México, Fondo de Cultura Económica, 1948, p. 316.

28. ¿Es simplemente una coincidencia que Kant ensalzara como sublimes precisamente esos alpes suizos cuyo tamaño y apariencia escarpada aterraron tanto a Winckelmann que, al tenerlos ante sus ojos en 1786, abandonó su planeado retorno a Alemania y decidió regresar a Italia?

29. *Crítica del juicio*, p. 256.

30. Ibíd., p. 257.

> de la felicidad, "rescatándonos así de aquella molicie [*Weichlichkeit*] en que nos habíamos hundido".[31]

El tema del sujeto autónomo y autotélico como privado de sentidos y, por esta razón, un creador *viril*, de arranque automático, sublimemente autocontenido,[32] aparece a lo largo del siglo XIX, de la misma manera que la asociación de la "estética" de este creador con el guerrero, y consecuentemente con la guerra. Al final del siglo, con Nietzsche, se produce una nueva afirmación del cuerpo, pero permanece autocontenida, y encuentra el placer más alto en sus propias emanaciones biofísicas. El ideal nietzscheano del filósofo-artista, la encarnación de la Voluntad de Poder, es una manifestación de los valores elitistas del guerrero,[33] que puede estar "(...) tan lejos de sus semejantes como para 'crear formas con ellos'".[34] Esta combinación de sexualidad autoerótica y poder de mando sobre los otros es lo que Heidegger llama la "*Mannesaesthetik*".[35] Esto para reemplazar lo que Nietzsche mismo llama "*Weibesaesthetik*",[36] "estética de mujeres", de receptividad a las sensaciones externas.

Se podría continuar documentando esta fantasía solipsista, y frecuentemente estúpida, del falo; este cuento de una reproducción que

31. Cassirer, *Kant, vida y doctrina*, pp. 316-17. Cassirer cita el comentario de Goethe a Chancellor von Muller, de abril de 1818. La traducción en el libro de Goethe tiene marcas de género mucho más fuertes (agradezco a Alexandra Cook por señalarlo). El famoso estudio de Winckelmann que llevó a cabo Goethe (1805) lo enaltece por vivir una vida cercana al antiguo ideal helénico. Esto incluía, explícitamente, sus relaciones sensuales con hermosos jóvenes. Fue la *Crítica del juicio* de Kant lo que "cautivó" a Goethe (Cassirer, p. 321).

32. "Bastarse a sí mismo y, por lo tanto, no necesitar sociedad, sin ser, sin embargo, insociable, es decir, sin huirla, es algo que se acerca a lo sublime, como toda victoria sobre las necesidades", *Crítica del juicio*, p. 258.

33. La obra de los guerreros "(...) es una creación y una imposición de formas instintivas (...) no saben lo que es la culpa, la responsabilidad o la consideración (...) ejemplifican ese terrible egoísmo de los artistas que (...) se sabe justificado para toda la eternidad en su 'obra', como una madre en su hijo", Nietzsche, citado por Eagleton, en *Ideology of the Aesthetic*, p. 237.

34. Friedrich Nietzsche, *La voluntad de poderío*, Madrid, Edaf, 1981, p. 429.

35. Heidegger, *Nietzsche*, pp. 91-92. Esta dicotomía de términos no aparece en el texto de Nietzsche.

36. Nietzsche, *La voluntad de poderío*, p. 440.

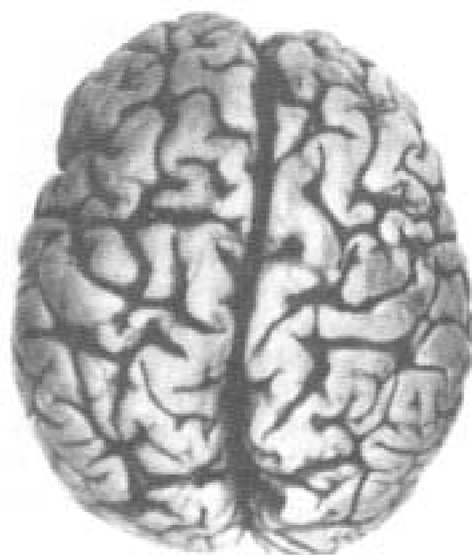


Fig. 1: Cerebro de Sonja Kovalevskaya, matemática rusa (1840-1901).

sólo es cosa de hombres, el arte mágico de la *creación ex nihilo*. Pero aunque el tema regresará más adelante, quiero argumentar a favor de la fecundidad filosófica de un abordaje diferente, un abordaje más alineado con el método de Benjamin en el ensayo de la obra de arte. Se trata de rastrear el desarrollo no ya del significado de los términos sino del aparato sensorial humano en sí mismo.

IV

Los sentidos son efectos del sistema nervioso, compuestos de cientos de miles de millones de neuronas que se extienden desde la superficie del cuerpo a través de la médula espinal hasta el cerebro. El cerebro, debemos decir, restituye a la reflexión filosófica un sentido de lo siniestro. En nuestros momentos más empiristas, nos gustaría pensar que la materia misma del cerebro es la mente. (¿Qué podría ser más apropiado

que el cerebro estudiando el cerebro?) Pero parece haber un abismo tan grande entre nosotros, vivos, tal como miramos el mundo, y esa masa blancogrisácea y gelatinosa con sus circunvoluciones similares al coliflor que *es* el cerebro (cuya bioquímica no difiere cualitativamente de la de un caracol de mar), que, intuitivamente, nos resistimos a nombrarlos como idénticos. Si este "yo" que examina el cerebro no fuera nada *salvo* cerebro, ¿por qué me siento tan incomprensiblemente ajeno ante su presencia?[37]

Hegel tiene entonces a la intuición de su lado cuando ataca a los observadores de cerebros. Si se quiere comprender el alma humana, argumenta en *La fenomenología del espíritu*, no debe colocarse el cerebro en una mesa de disección ni palpar las protuberancias en la cabeza para obtener información frenológica. Si se quiere saber qué es la mente, se debe examinar lo que *hace*, alejando así a la filosofía de las ciencias naturales hacia el estudio de la cultura y la historia humanas. De allí en adelante, los dos discursos llevaron caminos separados: filosofía del espíritu y fisiología del cerebro permanecieron, en la mayoría de los casos, tan ciega la una a la actividad de la otra como cada uno de los dos hemisferios del "cerebro bifronte" de un paciente está abstraído de las operaciones del otro; en detrimento de ambos, podría decirse.[38]

37. Los filósofos modernos se han negado de manera persistente a identificar el cerebro con la "mente" (alias ego, *ame*, *Seele*, alma, sujeto, *Geist*). Descartes le otorgó al alma protección contra la "máquina corporal" de cerebro, nervios y músculos localizándola en "cierta glándula extremadamente pequeña" suspendida en medio del cerebro (ver *Las pasiones del alma*). La conciencia trascendental de Kant se las arregla para esquivar el cerebro desde un comienzo.

38. La investigación contemporánea del cerebro, a la vez que impresiona por su aplicación de nuevas tecnologías que nos permiten "ver" el cerebro cada vez con mayor detalle, ha sufrido escasa radicalidad filosófica y teórica, mientras que la filosofía se expone a hablar en un lenguaje tan arcaico, dados los nuevos descubrimientos empíricos de la neurociencia, que puede quedar relegada a la irrelevancia escolástica o, simplemente, al mito. Recientemente, ha habido un interés por reconectar ambos discursos. Ver, por ejemplo, Patricia Smith, *Neurophilosophy: Toward a Unified Science of the Mind Brain*, Cambridge, MIT Press, 1986; J. Z. Young, *Philosophy and the Brain*, Nueva York, Oxford University Press, 1987; y los numerosos libros del prolífico R. M. Young.



Fig. 2: Vincent Van Gogh, Pollard Birches, *1885.*

El sistema nervioso no está contenido dentro de los límites del cuerpo. El circuito que va de la percepción sensorial a la respuesta motora comienza y termina en el mundo. Así, el cerebro no es un cuerpo anatómico aislable, sino parte de un sistema que pasa a través de la persona y su ambiente (culturalmente específico, históricamente transitorio). En tanto fuente de estímulos y arena en la que tiene lugar la respuesta motora, el mundo exterior debe ser incluido si queremos completar el circuito sensorial. (La privación sensorial provoca la degeneración de los componentes internos del sistema.) El campo del circuito sensorial, entonces, se corresponde con el de la "experiencia", en el sentido filosófico clásico de una mediación de sujeto y objeto, y sin embargo su misma composición vuelve simplemente irrelevante la así llamada "división entre sujeto y objeto", que era la plaga persistente de la filosofía clásica. Para diferenciar nuestra descripción de la concepción más limitada y tradicional del sistema

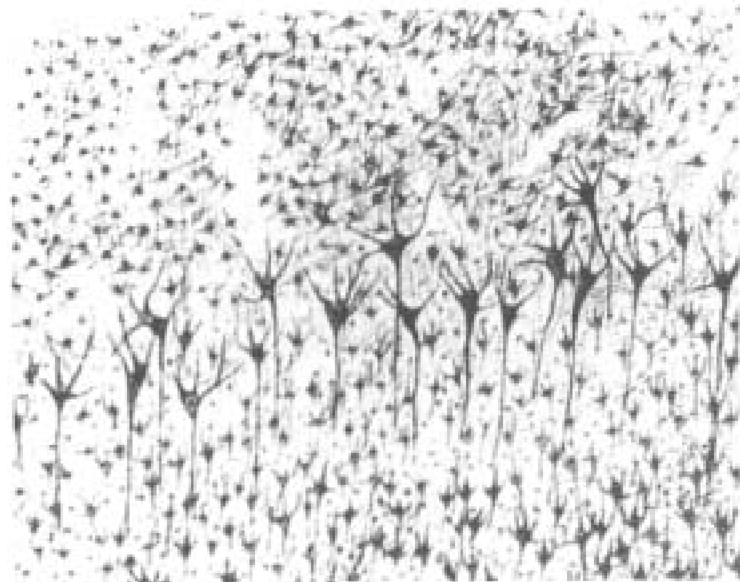


Fig. 3: Ilustración de células descriptas por Vladimir Betz.

nervioso humano que aísla artificialmente la biología humana de su ambiente, llamaremos "sistema sinestésico" a este sistema estético de conciencia sensorial descentrado del sujeto clásico, en el cual las percepciones externas de los sentidos se reúnen con las imágenes internas de la memoria y la anticipación.[39]

39. Si el "centro" de este sistema no se aloja en el cerebro, sino en la superficie del cuerpo, entonces la subjetividad, lejos de estar confinada al cuerpo biológico, juega el rol de mediadora entre las sensaciones internas y externas, las imágenes de la percepción y las de la memoria. Por esta razón, Freud situó la conciencia en la superficie del cuerpo, descentrada del cerebro, al que estaba deseoso de ver como nada más que ganglios nerviosos largos y evolucionados. [El término inglés que utiliza Buck-Morss para referirse a este sistema es "*synaesthetic system*", que conserva la alusión a lo estético (*aesthetics*). Si bien sería correcto traducirlo como "sinestético", preservando así este matiz, he elegido vertirlo como "sinestésico" para enfatizar el vínculo con el término "sinestesia" que más adelante será importante en el texto. N. del T.]

Este sistema sinestésico está abierto en un sentido extremo. No sólo está abierto al mundo a través de los órganos sensoriales, sino que las células nerviosas en el cuerpo forman una red que es discontinua en sí misma. Se extienden hacia otras células en puntos llamados sinapsis, por donde pasan cargas eléctricas a través del espacio entre ellas. Mientras que en los vasos sanguíneos un derrame es lamentable, en las redes entre atados de nervios todo "se derrama". Cualquier corte transversal de los niveles cerebrales muestra esa discontinuidad arquitectónica y la morfología arborizada de sus extensiones. La gigantesca capa de células similar a una pirámide, localizada en la corteza cerebral, fue descripta por primera vez en 1874 por el anatomista ucraniano Vladimir Betz.[40] Una década más tarde, casualmente, Vincent Van Gogh, en ese entonces un paciente mental en St. Remy, encontró esa forma replicada en el mundo exterior.

V

Resistamos por un momento el abandono hegeliano de la fisiología y sigamos la investigación neurológica de uno de sus contemporáneos, el anatomista escocés Sir Charles Bell. Educado en pintura a la vez que en cirujía, Bell, con gran entusiasmo, estudió el quinto nervio, el "grandioso nervio de la expresión", creyendo que "el semblante es el índice de la mente".[41]

El rostro expresivo es, en efecto, una maravilla de la síntesis, tan individual como una huella dactilar, pero legible colectivamente a través del sentido común. En el rostro, los tres aspectos del sistema sinestésico –la

40. Betz no dejó ninguna ilustración de las células que describió y que fueron bautizadas en su honor.

41. Citado en Sir Gordon Gordon-Taylor y E. W. Walls, *Sir Charles Bell: His Life and Times*, Londres, E. & S. Livingstone, 1958, p. 116. En su entusiasmo por las implicancias filosóficas de su descubrimiento, Bell descuidó las fisiológicas, con el resultado de que un colega francés se le adelantó en la publicación científica. Esto llevó a una desagradable disputa entre los dos respecto a quién había hecho el descubrimiento primero. Ver Paul F. Cranefield, *The Way In and the Way Out: François Magendie, Charles Bell, and the Roots of the Spinal Nerves*, Mt. Kisco, Nueva York, Futura Publishing, 1974.



Fig. 4: El quinto nervio. Extraído del libro de Sir Charles Bell, Sobre los nervios, *1821.*

sensación física, la reacción motora y el significado psíquico– convergen en signos y gestos que contienen un lenguaje mimético. Lo que este lenguaje dice es cualquier cosa menos concepto. Escrito en la superficie del cuerpo como convergencia entre la impresión del mundo exterior y la expresión del sentimiento subjetivo, el lenguaje de este sistema amenaza traicionar el lenguaje de la razón, socavando su soberanía filosófica.

Hegel, escribiendo en 1806 la *Fenomenología del espíritu* en su estudio de Jena, interpretó el avance del ejército de Napoleón (cuyos cañones podía oír rugiendo a la distancia) como la realización inconsciente de la Razón. Sir Charles Bell, quien, como médico de campaña a cargo de

las amputaciones de miembros, estaba físicamente presente una década más tarde en la batalla de Waterloo, tenía una interpretación muy distinta:

> Es una desgracia tener nuestros sentimientos en desacuerdo con el sentimiento universal. Pero a mis ojos siempre estarán asociados con los honores de Waterloo los signos shockeantes del dolor: a mis oídos, acentos de intensidad, griteríos de los pechos viriles, violentas e interrumpidas expresiones de los moribundos, y olores fétidos. Debo mostrarte mi cuaderno de notas [con dibujos de los heridos], porque (...) tal vez transmita una excusa por este exceso de sentimiento.[42]

El "exceso" de sentimiento de Bell no implicaba sentimentalismo. Encontraba su "mente serena en medio de una variedad tan grande de sufrimiento".[43] Y en ese contexto sería grotesco interpretar "sentimiento" como relacionado con "gusto". El exceso era un exceso de agudeza perceptiva, conocimiento material que escapaba al control de la voluntad consciente o el intelecto. No se trataba de una categoría psicológica de simpatía o compasión, de entender el punto de vista del otro desde la perspectiva de un significado intencional, sino, más bien, de algo fisiológico: una mímesis sensorial, una respuesta del sistema nervioso a estímulos externos que eran "excesivos" porque lo que absorbía era *in*intencional, en el sentido de que se resistía a la comprensión intelectual. No se le podía dar un sentido. La categoría de racionalidad podía ser aplicada a estas percepciones fisiológicas sólo en el sentido de racionalización.[44]

42. Sir Charles Bell, citado en Leo M. Zimmerman e Ilza Veith, *Great Ideas in the History of Surgery*, segunda edición revisada, Nueva York, Dover, 1967, p. 415.

43. "Era extraño sentir mis ropas tiesas de sangre y mis brazos sin fuerzas por el esfuerzo de usar el cuchillo; y aún más extraordinario era encontrar mi mente serena en medio de una variedad tan grande de sufrimiento. Pero concederle a uno de estos objetos acceso a tus sentimientos era permitirse no ser lo suficientemente hombre [*sic*] para el desempeño del deber. Era menos doloroso observar la totalidad que contemplar uno solo", citado en Zimmerman y Veith, p. 414.

44. Más adelante en su vida, Bell había de dotar a esta resistencia de al menos un débil significado teológico, al describir su aversión por la vivisección de animales, aun cuando reconociera su enorme valor para el progreso del arte de la medicina y de la práctica de la cirujía: "Debería escribir un tercer artículo sobre los nervios, pero no puedo continuar sin hacer algunos experimentos que son tan desagradables de llevar a cabo que los difiero. Puedes pensar que soy tonto, pero no puedo convencerme

VI

La comprensión benjaminiana de la experiencia moderna es neurológica. Tiene su centro en el *shock*. Aquí, como raramente en otras ocasiones, Benjamin confía en un hallazgo específico de Freud, la idea de que la conciencia es un escudo que protege al organismo frente a los estímulos –"energías demasiado grandes"–[45] del exterior, impidiendo su retención, su huella como memoria. Benjamin escribe: "La amenaza de esas energías es la del *shock*. Cuanto más habitualmente se registra en la conciencia, tanto menos habrá que contar con su repercusión traumática".[46] Bajo tensión extrema, el yo utiliza la conciencia como un amortiguador, bloqueando la porosidad del sistema sinestésico,[47] aislando así la conciencia actual del recuerdo del

perfectamente de que estoy autorizado por la naturaleza, o la religión, para hacer estas crueldades –¿para qué?– por nada más que un poco de egoísmo o autoengrandecimiento; y, sin embargo, ¿qué son mis experimentos comparados con los que se hacen a diario y que se hacen a diario para nada?", Gordon-Taylor y Walls, *Sir Charles Bell*, p. 111. Nótese que hizo este comentario sólo después de haber viviseccionado, por ejemplo, los nervios del rostro de un asno vivo.

45. Benjamin cita a Freud: "Para el organismo vivo, defenderse frente a los estímulos es una tarea casi más importante que la de acogerla [la huella de la memoria]; está dotada [la conciencia] de una provisión energética propia y debe aspirar sobre todo a proteger las formas de transformación de la energía (...) de la influencia (...) 'destructiva de las energías demasiado grandes que trabajan en el exterior'", *Poesía y capitalismo*, p. 130. El texto de Freud es *Más allá del principio del placer* (1921), que marca el retorno a uno de los esquemas freudianos más tempranos de la psiquis, el proyecto de 1895 al que describió como "Psicología para neurólogos", y que fue publicado póstumamente como "Entwurf einer Psychologie". El ensayo de 1921 es el único texto de Freud que Benjamin considera aquí.

46. *Poesía y capitalismo*, p. 130.

47. La concepción del "sistema sinestésico" es compatible con la comprensión freudiana del yo como "derivado en última instancia de sensaciones corporales, principalmente de aquellas que brotan de la superficie del cuerpo", el lugar desde el cual "tanto las percepciones externas como las internas pueden brotar"; el ego "puede entonces ser pensado como proyección mental de la superficie del cuerpo", Freud, *The Ego and the Id* (1923), trad. de Joan Riviere, Nueva York, W. W. Norton, 1960, pp. 15 y 16n. [Versión en español disponible en Sigmund Freud, *Obras Completas*, ordenamiento, comentario y notas a cargo de James Strachey, traducción de J. Etcheverry, Buenos Aires, Amorrortu, 1991].

pasado. Sin la profundidad de la memoria, la experiencia se empobrece.[48] El problema es que en las condiciones del *shock* moderno –los *shocks* cotidianos del mundo moderno– responder a los estímulos *sin* pensar se ha hecho necesario para la supervivencia.

Benjamin quería investigar la "fecundidad" de la hipótesis de Freud (que la conciencia detiene el *shock* al impedirle penetrar con la profundidad suficiente como para dejar un rastro permanente en la memoria) aplicándola en "(...) estados de la cuestión muy distantes de los que estuvieron presentes en la concepción freudiana".[49] Freud estaba interesado en la neurosis de guerra, el trauma nervioso y mental originado en los campos de batalla que era plaga entre los soldados de la Primera Guerra Mundial. Benjamin sostenía que esta experiencia productora de *shock* del campo de batalla "se ha convertido en norma" en la vida moderna.[50] Percepciones que antaño ocasionaban una reflexión consciente son ahora el origen de impulsos de *shock* que la conciencia debe parar. En la producción industrial, no menos que en la guerra moderna, en las multitudes en las calles y en encuentros eróticos, en parques de diversiones y en casinos, el *shock* es la esencia misma de la experiencia moderna. El ambiente tecnológicamente alterado expone el *sensorium* humano a *shocks* físicos que tienen su correspondencia en el *shock* psíquico, tal como testifica la poesía de Baudelaire. Registrar el "descalabro" de la experiencia fue el "reto" de la poesía de Baudelaire: "(...) ha colocado, por tanto, la experiencia del *shock* en el corazón mismo de su trabajo artístico".[51]

Las respuestas motoras de conmutar y oprimir la explosión en el movimiento de la maquinaria, tienen su contraparte psíquica en el "tiempo (...) desmembrado"[52] en una secuencia de momentos repetitivos sin desarrollo.

48. "El recuerdo es (...) una manifestación elemental que tiende a otorgarnos el tiempo, que por de pronto nos ha faltado, para organizar la recepción de los estímulos", Paul Valèry, citado en *Poesía y capitalismo*, p. 131.

49. Ibíd., p. 128.

50. Ibíd., p. 131.

51. Ibíd., p. 155, p. 132. "Baudelaire habla del hombre que se sumerge en la multitud como en una reserva de energía eléctrica. Trazando la experiencia del *shock*, le llama enseguida 'caleidoscopio provisto de conciencia'", p. 147.

52. Ibíd., p. 154.

El efecto sobre el sistema sinestésico[53] es embrutecedor. Antes que incorporar el mundo exterior como una forma de fortalecimiento, en una "inervación",[54] se utilizan las capacidades miméticas para desviarlo. La sonrisa que aparece automáticamente en el paseante previene contra el contacto, un reflejo que "figuraba entonces como amortiguador mímico de choques".[55]

En ninguna parte es más obvia la función de la mímesis como reflejo defensivo que en la fábrica, en donde (Benjamin cita a Marx) "(...) aprenden los obreros a coordinar 'su propio movimiento al siempre uniforme de un autómata'".[56] "La pieza trabajada alcanza ese [el del obrero] radio de acción sin contar con la voluntad del obrero. Y se sustrae a éste con igual obstinación".[57] La explotación debe ser entendida aquí como categoría cognitiva, no como categoría económica: el sistema fabril, dañando cada uno de los sentidos, paraliza la imaginación del trabajador. Su trabajo "(...) se hace impermeable a la experiencia (...)"; la memoria es reemplazada por respuestas condicionadas, el aprendizaje por el "adiestramiento", la destreza por la repetición: "El ejercicio pierde (...) su derecho".[58]

La percepción deviene experiencia sólo cuando se conecta con recuerdos sensoriales del pasado; pero para el "ojo sobrecargado con funciones de seguridad" que mantiene a raya las impresiones, "la mirada (...) prescinde

53. Benjamin utiliza aquí el término "sinestesia" en conexión con la teoría de las correspondencias (ibíd., p. 154). Puede haber sido consciente de que el término es usado en la fisiología para describir una sensación en una parte del cuerpo cuando otra parte es estimulada; y, en psicología, para describir el momento en que un estímulo sensorial, por ejemplo el color, evoca otra sensación, por ejemplo el olor. Mi uso del término "sinestésico" se acerca a estos: identifica la sincronía mimética entre estímulo exterior (percepción) y estímulo interior (sensaciones corporales, incluyendo recuerdos sensoriales) como el elemento crucial de la cognición estética.

54. "Inervación" es el término de Benjamin para referirse a una recepción mimética del mundo exterior, una que es fortalecedora, a diferencia de una adaptación mimética que protege al precio de paralizar el organismo, privándolo de su capacidad para la imaginación y, consecuentemente, de responder en forma activa.

55. *Poesía y capitalismo*, p. 148.

56. Ibíd., p. 147. Benjamin continúa, citando *El capital*: "Es común a toda producción capitalista (...) que no sea el obrero el que se sirva de las condiciones de trabajo, sino al revés, que éstas se sirvan del obrero; pero sólo con la maquinaria cobra esta inversión una realidad técnicamente palpable", p. 147.

57. Ibíd.

58. Ibíd., p. 148.

de perderse soñadoramente en la lejanía".[59] Ser "defraudado en su experiencia" se ha convertido en el estado general del hombre moderno,[60] en tanto se le ordena al sistema sinestésico que detenga los estímulos tecnológicos para proteger al cuerpo del trauma de accidente y a la psique del *shock* perceptual. Como resultado, el sistema invierte su rol. Su objetivo es adormecer el organismo, retardar los sentidos, reprimir la memoria: el sistema cognitivo de lo sinestésico ha devenido un sistema *anestésico*. En esta situación de "crisis en la percepción", ya no se trata de educar al oído no refinado para que escuche música, sino de devolverle la capacidad de oír. Ya no se trata de entrenar al ojo para la contemplación de la belleza, sino de restaurar la "perceptibilidad".[61]

El aparato técnico de la cámara, incapaz de "devolvernos la mirada", capta la insensibilidad de los ojos que se enfrentan a la máquina, ojos que "han perdido la facultad de mirar".[62] Por supuesto, los ojos aún ven. Bombardeados por impresiones fragmentarias, ven demasiado, y no registran nada. Así, la concurrencia de sobreestimulación y torpor es característica de la nueva organización sinestésica como *anestésica*. La inversión dialéctica por la cual la estética pasa de ser un modo cognitivo de estar "en contacto" con la realidad a ser una manera de bloquear la realidad, destruye el poder del organismo humano de responder políticamente, incluso cuando está en juego la autopreservación: "(...) quien ya no quiere hacer ninguna experiencia (...) no está ya en situación de distinguir el amigo probado del enemigo mortal".[63]

59. Ibíd., p. 167. La observación de Benjamin está en completo acuerdo con la investigación neurológica. El neurólogo Frederick Mettler informa acerca de "una contradicción" entre la calma reflexiva necesaria para ser creativo (e *inventar* máquinas) y la destrucción de este medio ambiente calmo "por parte de las mismas máquinas y de la acrecentada productividad que la mente reflexiva crea". Apunta que uno simplemente tiene que estar *presente* para conducir un automóvil, mientras que la reflexión creativa es "distraída". *Culture and the Structural Evolution of the Neural System*, Nueva York, The American Museum of Natural History, 1956, p. 51.

60. Ibíd., p. 153.

61. Ibíd., p. 163. En este contexto, el cine reconstituye la experiencia, estableciendo "la percepción a modo de *shock* (...) como principio formal" (Ibíd., p. 147). *Cómo* se construye un filme, si es que se abre camino por entre el escudo adormecedor de la conciencia o meramente propociona "adiestramiento" para el fortalecimiento de sus defensas, deviene un problema de gran importancia política.

62. Ibíd., p. 164.

63. Ibíd., p. 158.

VII

La *anestésica* se convirtió en una técnica elaborada en el tramo final del siglo XIX. Mientras que las defensas corporales autoanestesiantes son en su mayor parte involuntarias, estos métodos implicaron una manipulación consciente, intencional, del sistema sinestésico. A las formas narcóticas de la Ilustración ya existentes, como el café, el tabaco, el té y los licores, se añadió un vasto arsenal de drogas y prácticas terapéuticas, desde el opio, el éter y la cocaína hasta la hipnosis, la hidroterapia y el *electroshock*.

Las técnicas *anestésicas* fueron prescriptas por los doctores contra la enfermedad de la "neurastenia", identificada en 1869 como constructo patológico.[64] En las descripciones decimonónicas de los efectos de la neurastenia llama la atención la desintegración de la capacidad para la experiencia, exactamente como en la consideración benjaminiana del *shock*. Las metáforas dominantes para la enfermedad reflejan lo siguiente: nervios "destrozados", "colapso" nervioso, "hacerse añicos", "fragmentación" de la psique. El desorden era causado por "exceso de estimulación" (*sthenia*) y por la "incapacidad para reaccionar a los mismos" (*a*sthenia). La neurastenia podía ser provocada por "exceso de trabajo", por el "desgaste natural" de la vida moderna, por el trauma físico de un accidente ferroviario, por la "creciente carga [de la civilización moderna] sobre el cerebro y sus tributarios", por "los efectos dañinos atribuidos (...) al predominio del sistema fabril".[65]

Los remedios contra la neurastenia podían incluir baños calientes o un viaje a la costa marítima, pero el tratamiento más común eran las drogas. La "principal" de todas las drogas utilizadas contra el "agotamiento nervioso" era el opio, a causa de su impacto doble: "(...) excita y

64. El término "neurastenia" fue divulgado por el doctor neoyorquino George Miller Beard. Hacia 1880 había adquirido un lugar prominente en las discusiones europeas. El mismo Beard sufría de debilitamiento nervioso, y se propinó a sí mismo electroterapia (*shocks*) "para volver a llenar las provisiones agotadas de fuerza nerviosa", Janet Oppenheim, *Shattered Nerves: Doctors, Patients and Depression in Victorian England*, Nueva York, Oxford University Press, 1991, p. 120.

65. Citado en Oppenheim, pp. 44, 87, 95, 96, 101, 105.



Fig. 5: Publicidad de un remedio de patente, fines de siglo XIX.

estimula por un breve periodo las neuronas y luego las deja en un estado de tranquilidad, que es el más propicio para su nutrición y reparación".[66] Los opiáceos fueron "(...) la droga infantil líder a lo largo del siglo XIX".[67] Las madres que trabajaban en las fábricas drogaban a sus niños como forma de cuidado. Los anestésicos eran prescriptos como inductores de sueño para aquellos que sufrían de insomnio y como tranquilizantes para los desequilibrados mentales.[68] La obtención de opiáceos no estaba regulada: los remedios de patente (tónicos nerviosos y calmantes de todo tipo) eran mercancías transnacionales que producían mucho dinero,

66. Thomas Dowse (1880s), citado en Oppenheim, pp. 114-115.
67. Oppenheim, p. 113.
68. Martin S. Pernick, *A Calculus of Suffering: Pain, Professionalism, and Anaesthesia in Nineteenth-Century America*, Nueva York, Columbia University Press, 1985, p. 83.



Fig. 6: Caricatura de los juegos del óxido nitroso (éter), 1808.

comercializadas y vendidas sin control gubernamental.[69] La cocaína, extraída por primera vez de la coca peruana por el doctor Albert Niemann en 1859, era ampliamente utilizada hacia fines del siglo.[70] Las jeringas hipodérmicas estuvieron disponibles para llevar a cabo inyecciones subcutáneas a partir de 1860.[71]

69. Los controles (por ejemplo, en Inglaterra la Ley de Farmacia y Veneno, de 1908) no fueron aprobados hasta el siglo XX.
70. Owen H. Wagensteen y Sarah D. Wagensteen, *The Rise of Surgery: From Empiric Craft to Scientific Discipline*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1978.
71. Oppenheim, p. 114.

El uso de anestésicos en cirugías médicas data, no accidentalmente,[72] de este mismo periodo de experimentación manipulativa con los elementos del sistema sinestésico. "Los juegos de éter", la versión decimonónica de la inhalación de pegamento, tenía lugar en fiestas, en las cuales se inhalaba "gas hilarante" (óxido nitroso), que producía "sensaciones voluptuosas", "impresiones visibles deslumbrantes", "una sensación de extensión altamente placentera tangible en cada miembro", "visiones fascinantes", "un mundo de nuevas sensaciones", un nuevo "universo compuesto de impresiones, ideas, placeres y dolor".[73] No fue hasta mediados de siglo que se desarrollaron las implicancias prácticas para la cirugía. Sucedió en los Estados Unidos cuando, de manera independiente, estudiantes de medicina de Georgia y de Massachusetts participaron de estos "juegos". Un cirujano de Georgia, Crawford W. Long, notó que aquellos que se lastimaban durante las celebraciones no sentían dolor. En una reunión en Massachusetts, estudiantes de medicina les dieron éter a ratas en dosis lo suficientemente altas como para inmovilizarlas y producirles una insensibilidad total. Crawford Long utilizó anestésicos exitosamente en varias operaciones en 1842. En 1844, un dentista de Hartford, Connecticut, llevó a cabo extracciones dentales con óxido nitroso. En 1846, en una atmósfera mucho más sobria y legitimante que "los juegos de éter", tuvo lugar la primera demostración pública del uso de la anestesia general en el Hospital General de Massachusetts,[74] desde donde este "descubrimiento maravilloso"[75] se diseminó rápidamente hacia Europa.

72. No he encontrado referencias a las prácticas de Charles Bell durante la cirugía, pero su contraparte francesa, Larry, cirujano para el ejército de Napoléon, congelaba con hielo los miembros que debían ser amputados o golpeaba al paciente hasta dejarlo inconsciente. Larry deseaba experimentar con óxido nitroso, que era conocido en su tiempo, pero la mayor parte de la Academia Real Francesa consideró que la sugerencia orillaba lo criminal. Ver Frederick Prescott, *The Control of Pain*, Londres, The English University Press, 1964, pp. 18-28.

73. Efectos del óxido nitroso relatados en Prescott, p. 19.

74. Ver Wangensteen y Wangensteen, pp. 277-279.

75. Prescott, p. 28. La aceptación de la anestesia no se dio sin resistencias. La codificación cultural del significado del dolor incluía una fuerte tradición que sostenía que el dolor era "natural" o buscado por Dios, especialmente durante los nacimientos, y benéfico para la curación. La resistencia a la insensibilidad provocada

VIII

No era poco usual en el siglo XIX que los cirujanos se volvieran adictos a las drogas.[76] El experimento personal de Freud con la cocaína es bien conocido. Elizabeth Barrett Browning fue adicta a la morfina desde su tardía juventud. Samuel Coleridge comenzó su adicción de toda una vida a la edad de 24. Charles Baudelaire utilizaba el opio. Hacia mediados del siglo XIX el consumo habitual de drogas era "excesivo entre los pobres" y "se extendía" entre "los ricos, aun entre la realeza".[77]

La adicción a las drogas es característica de la modernidad. Es el correlato y la contraparte del *shock*. El problema social de la adicción a las drogas, sin embargo, no es equivalente al problema (neuro)psicológico, porque una adaptación al *shock* libre de drogas, no amortiguada, puede resultar fatal.[78] Pero el problema cognitivo (consecuentemente, político) yace en otra parte. La experiencia de la intoxicación no se limita a las transformaciones bioquímicas inducidas por las drogas. En el siglo XIX se hace de la realidad misma un narcótico.

La palabra clave para entender este desarrollo es "fantasmagoría". El término tuvo su origen en Inglaterra en 1802, como el nombre de una exhibición de ilusiones ópticas producidas por linternas mágicas. Describe una

por la anestesia general era también política: Elizabeth Cady Stanton "se opuso a que una mujer entregara su conciencia y su cuerpo a un doctor hombre", en Pernick, pp. 16-61. "Mucho tiempo después de 1846, el atontamiento alcohólico seguía siendo un calmante quirúrgico aceptable", ibid., p. 178.

76. Wangensteen y Wangensteen, p. 293.

77. Oppenheim, p. 113.

78. Ver Hans Selye, *The Streets of Life*, segunda edición, revisada, Nueva York, McGraw-Hill, 1976, p. 307. En un artículo publicado el mismo año que el ensayo de la obra de arte de Benjamin (1936), Selye definió por primera vez el "Síndrome de estrés" como una "enfermedad de adaptación", esto es, una incapacidad del organismo para satisfacer una exigencia (no específica) que se le formula con reacciones adaptativas adecuadas. El estrés era "el denominador común de todas las reacciones adaptativas del cuerpo". Si la exigencia externa seguía sin disminuir, atravesaba tres fases: reacción de alarma (resistencia general a la exigencia), adaptación (un intento, exitoso en el corto plazo, de coexistir), y, finalmente, el agotamiento, que resultaba en pasividad (falta de resistencia y, posiblemente, muerte).

apariencia de realidad que engaña los sentidos por medio de la manipulación técnica. Y así como en el siglo XIX se multiplicaron las nuevas tecnologías, también se multiplicó el potencial para los efectos fantasmagóricos.[79]

En los interiores burgueses del siglo XIX, los amoblamientos proveían una fantasmagoría de texturas, tonos y placer sensual que sumergía al habitante del hogar en un ambiente total, un mundo de ensueño privatizado que funcionaba como escudo protector para los sentidos y las sensibilidades de la nueva clase dominante. En el *Passagen-Werk*, Benjamin registra la diseminación de formas fantasmagóricas en el espacio público: los pasajes de París, en donde las hileras de vidrieras creaban una fantasmagoría de mercancías en exhibición; panoramas y dioramas que engullían al espectador en un fingido ambiente total en miniatura; y las Ferias Universales, que expandían este principio fantasmagórico hacia áreas del tamaño de ciudades pequeñas. Estas formas decimonónicas son las precursoras de los grandes centros de compras, parques temáticos y pasajes de videojuegos de la actualidad, así como de los ambientes totalmente controlados de los aviones (en los cuales uno se sienta enchufado a imagen, sonido y servicio de alimentación), el fenómeno de la "burbuja turística" (en la cual las "experiencias" del viajero están monitoreadas y controladas de antemano), el ambiente audiosensorial individualizado del "walkman", la fantasmagoría visual de la publicidad, el sensorio táctil de los gimnasios llenos de equipos Nautilus.

Las fantasmagorías son una tecnoestética. Las percepciones que suministran son lo suficientemente "reales"; su impacto sobre los sentidos y los nervios es todavía "natural" desde un punto de vista neurofísico.

79. La tecnología entonces se desarrolla con una doble función. Por un lado, extiende los sentidos humanos, incrementando la agudeza de la percepción, y fuerza al universo a la penetración por parte del aparato sensorial humano. Por otro lado, precisamente porque esta extensión técnica deja los sentidos expuestos, la tecnología se repliega sobre los sentidos como protección bajo la forma de ilusión, asumiendo el papel del yo para proporcionar aislamiento defensivo. El desarrollo de la maquinaria como herramienta tiene su correlato en el desarrollo de la maquinaria como armadura (ver más adelante). Se sigue que el sistema sinestésico no es una constante en la historia. Extiende su alcance, y es por medio de la tecnología como esa extensión tiene lugar.



Fig. 7: Franz Skarbina, Vista del Sena y de París por la noche, *1901.*

Pero su función social es, en cada uno de los casos, compensatoria. Su objetivo es la manipulación del sistema sinestésico por medio del control de los estímulos ambientales. Tiene el efecto de anestesiar el organismo, no a través del adormecimiento, sino a través de una inundación de los sentidos. Estos *sensoria* estimulados alteran la conciencia, casi como una droga, pero lo hacen por medio de la distracción sensorial antes que de la alteración química y, muy significativamente, sus efectos son experimentados de manera colectiva más que individual. Todos ven el mismo mundo alterado, experimentan el mismo ambiente total. Como resultado, a diferencia de lo que sucede con las drogas, la fantasmagoría asume la posición de un dato objetivo. Mientras que los adictos a

las drogas se enfrentan a una sociedad que cuestiona la realidad de sus percepciones alteradas, la intoxicación de la fantasmagoría deviene la norma social. La adicción sensorial a una realidad compensatoria deviene medio de control social.

El papel del "arte" en este desarrollo es ambivalente dado que, bajo estas condiciones, la definición del "arte" como experiencia sensual que se distingue precisamente por su separación de la "realidad" se hace difícil de sostener. Gran parte del "arte" ingresa en el campo de la fantasmagoría como entretenimiento, como parte del mundo de las mercancías. Los efectos de la fantasmagoría existen en múltiples niveles, como es visible en la pintura de fin de siglo de Franz Skarbina.[80] La vista es de la Feria Universal de París en 1901, retratada en la forma doblemente ilusoria que permite la iluminación nocturna. La pintura es una *Stimmungsbild*, una "pintura de estado de ánimo", un género, entonces a la moda, que buscaba retratar una atmósfera o "humor" más que un tema. A pesar de la profundidad de perspectiva, el placer visual es proporcionado por la superficie luminosa de la pintura, que resplandece sobre la escena como un velo. John Czaplicka escribe: la ciudad es "(...) reducida a un estado de ánimo del espectador (...) La experiencia del lugar (...) es más emocional que racional (...) Hay una sutil negación de la ciudad como artificio (...) y una sutil renuncia a la responsabilidad de la humanidad por haber construido este ambiente".[81]

Benjamin describe al *flâneur* como autoentrenado en esta facultad de distanciarse convirtiendo la realidad en una fantasmagoría: más que estar atrapado en la multitud, aminora su paso y la observa, extrayendo un patrón de su superficie. Ve a la multitud como un reflejo de su humor onírico, una "embriaguez" para los sentidos.

El sentido de la vista fue el privilegiado en este *sensorium* fantasmagórico de la modernidad. Pero la vista no estaba afectada de manera exclusiva. Las

80. Ver la discusión de John Czaplicka sobre esta pintura en "Pictures of a City at Work, Berlin, circa 1890-1930: Visual Reflections on Social Structures and Technology in the Modern Urban Construct", en *Berlin: Culture and Metropolis*, Charles W. Haxthausen y Heidrun Suhr, ed., Minneapolis, University of Minnesota Press, 1990, pp. 12-16. Estoy agradecida al autor por señalar la relevancia de la *Stimmungsbild* para esta discusión.

81. Ibíd., p. 15.

perfumerías florecieron en el siglo XIX, sus productos abrumaron el sentido olfativo de una población ya asediada por los olores de la ciudad.[82] La novela de Zola *Le Bonheur des Dames* describe la fantasmagoría de las grandes tiendas como una orgía de erotismo táctil, en la cual las mujeres iban a tientas con el tacto a través de las hileras de mostradores colmados de telas y vestimenta. En lo que respecta al gusto, los refinamientos gustativos parisinos ya habían alcanzado un nivel exquisito en la Francia postrevolucionaria, cuando los cocineros que solían trabajar para la nobleza comenzaron a buscar empleo en restaurantes. Es significativo para los efectos anestésicos de estas experiencias que la singularización de cualquiera de estos sentidos por medio de una estimulación intensa tiene el efecto de adormecer al resto.[83]

El intento artístico más monumental de crear un ambiente total lo constituye el plan de Richard Wagner para el drama musical como *Gesammtkunstwerk* (obra de arte total), en la cual poesía, música y teatro se combinaban para crear, como escribe Adorno, una "mezcla embriagadora" (superando el desarrollo desigual de los sentidos y reuniéndolos).[84] El drama musical wagneriano inunda los sentidos y los funde en una "fantasmagoría consoladora", en una "invitación permanente a la embriaguez, como forma de regresión oceánica".[85] Es el "perfeccionamiento de la ilusión de que la obra de arte es una realidad *sui generis*":[86] "Como a Nietzsche y a continuación al Art Nouveau, al que anticipa en muchos aspectos, a [Wagner] le gustaría dar nacimiento a una totalidad estética sin ayuda, lanzando un encantamiento, y con desinterés desafiante acerca de la ausencia de las condiciones sociales para su supervivencia".[87]

82. "(...) el reconocimiento de un aroma (...) adormece la conciencia del paso del tiempo", *Poesía y capitalismo*, p. 158.

83. Ver Marshall McLuhan, *Understanding Media: The Extensions of Man*, Nueva York, McGraw-Hill, 1964, p. 53. Esta especialización de la estimulación sensorial causa un desarrollo desigual de los sentidos; en las sociedades industriales son transformados a diferentes velocidades.

84. Theodor W. Adorno, *In Search of Wagner*, traducción de Rodney Livingstone, Londres, NLB, 1981, p. 100. Adorno señala que "(...) en la civilización burguesa avanzada cada órgano sensorial aprehende (...) un mundo diferente", p. 104.

85. Ibíd., pp. 87, 100.

86. Ibíd., p. 85.

87. Ibíd., p. 101. "La idea básica es de totalidad: el *Anillo* intenta, sin más rodeos, nada menos que el encapsulamiento del proceso del mundo como un todo", ibíd.

Es esta pseudototalización la que, para Adorno, convierte a la ópera de Wagner en una fantasmagoría. Su unidad está impuesta. Mientras que "bajo condiciones de modernidad", en la "experiencia contingente del individuo" fuera del teatro de ópera, "los sentidos separados no se enlazan" en una percepción unificada, aquí, "procedimientos discordantes son simplemente agregados de manera tal que parezcan colectivamente ligados".[88] En lugar de la lógica musical interna, la ópera wagneriana evoca una "unidad de estilo" superficial, una unidad que abruma al no detenerse para tomar aliento.[89] La unidad es mera duplicación, que "sustituye la protesta";[90] "la música repite lo que las palabras ya han dicho"; los motivos musicales retornan como un tema publicitario; la embriaguez, el éxtasis que podría haber afirmado la sensualidad, se reduce a sensación superficial, mientras que el contenido del drama es la negación de la vida: "(...) la acción culmina en la decisión de morir".[91]

La *Gessamtskunstwerk* de Wagner, "íntimamente ligada al desencantamiento del mundo",[92] es un intento de producir una metafísica totalizante instrumentalmente, utilizando todos los medios técnicos disponibles. Esto es cierto para la representación dramática y para el estilo musical. En Bayreuth la orquesta, el medio de producción de los efectos musicales, es ocultado al público construyendo el foso bajo la línea de visión de la audiencia. Supuestamente interesada en "integrar las artes individuales", la ejecución de las óperas de Wagner "termina por lograr una división del trabajo sin precedentes en la historia de la música".[93]

88. Ibíd., p. 102.
89. Ibíd. "El estilo deviene la suma de todos los estímulos registrados por la totalidad de los sentidos."
90. Ibíd., p. 112. "La estética de la duplicación es sutitutiva de la protesta, una mera amplificación de la expresión subjetiva que es anulada por su propia vehemencia."
91. Ibíd., pp. 102-103.
92. Ibíd., p. 107.
93. Ibíd., p. 109. Adorno cita "evidencias del círculo íntimo de Wagner": "El 23 de marzo de 1890, es decir, mucho antes de la invención del cine, Chamberlain le escribió a Cósima sobre la sinfonía *Dante* de Liszt, que en este punto puede representar toda la tendencia. 'Ejecuta esta sinfonía en una habitación oscurecida con una orquesta hundida y exhibe imágenes que pasen por el fondo, y verás como todos los Levis y los fríos vecinos de hoy, cuyas naturalezas insensibles provocan tanto dolor a un pobre corazón, caerán en un éxtasis'", p. 107.

Marx hizo famoso el término "fantasmagoría", utilizándolo para describir el mundo de las mercancías que, en su mera presencia visible, oculta todo rastro del trabajo que las produjo. Echan un velo sobre el proceso productivo y, al igual que las pinturas de estados de ánimo, alientan a sus espectadores a identificarlas con sueños y fantasías subjetivas. Adorno comenta sobre la teoría de las mercancías de Marx que su fantasmagoría "(...) le proporciona un reflejo a la subjetividad al enfrentar al sujeto con

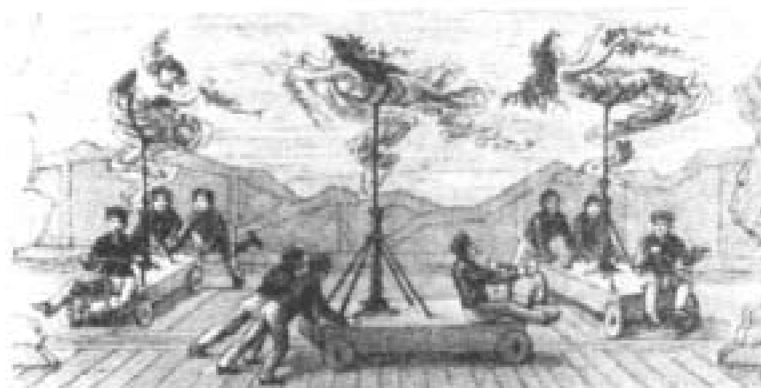




Fig. 8: Arriba: máquinas de nado para Das Rheingold. *Abajo: las máquinas de nado en acción tal como las ve el público.*

el producto de su propio trabajo, pero de tal manera que el trabajo que se ha depositado en él ya no es identificable", antes bien, "el soñador encuentra su propia imagen impotentemente".[94] Adorno sostiene que la ilusión engañosa del arte de Wagner es análoga.[95] La tarea de su música es ocultar la alienación y la fragmentación, la soledad y el empobrecimiento sensual de la existencia moderna, que era el material a partir del cual estaba compuesta: "(...) la tarea de la música [de Wagner] es entibiar las relaciones alienadas y cosificadas del hombre y hacerlas sonar como si todavía fueran humanas".[96] El mismo Wagner habla de "(...) hacer sanar las heridas con las cuales el escalpelo anatómico ha desgarrado el cuerpo del lenguaje".[97]

IX

La fábrica era la contraparte del teatro de ópera en el mundo del trabajo, una especie de contrafantasmagoría basada en el principio de fragmentación en vez de en la ilusión de totalidad. *El capital* de Marx, escrito en la década de 1860 y por lo tanto contemporáneo a las óperas de Wagner, describe la fábrica como ambiente total:

94. Ibíd., p. 91.

95. La obra de Wagner se parecía a "(...) los bienes de consumo del siglo XIX que no conocían otra ambición que la de ocultar todo signo del trabajo depositado en ellos, tal vez porque cualquiera de esos rastros le hacía recordar a la gente demasiado vehementemente la apropiación del trabajo de los otros, una injusticia que aú podía sentirse", ibíd., p. 83.

96. Ibíd., p. 100.

97. Citado en *In Search of Wagner*, p. 89. En este contexto podemos entender el elogio que Benjamin le prodiga a Baudelaire, un contemporáneo de Wagner y Marx, por enfrentarse al *shock* moderno con la cabeza alta y por ser capaz de registrar en su poesía precisamente la sensualidad fragmentada y chirriante, incluso dolorosa, de la experiencia moderna de un modo que perfora y traspasa el velo fantasmagórico. Escribe que "La prueba que se puede ofrecer de que esta poesía [la de Baudelaire] transcribe los sueños de un consumidor de hashish, no invalida en absoluto esta interpretación", *L. P.*, p. 58. (Para los experimentos del propio Benjamin con el hashish, ver *Gesammelte Schriften*, vol. 6). En verdad, en una época de adormecimiento sensorial como defensa cognitiva, Benjamin sostenía que la percepción de la verdad de la experiencia moderna "rara vez había de tenerse en estado sobrio".

> Cada órgano de los sentidos es dañado en el mismo grado por la elevación artificial de la temperatura, por la atmósfera cargada de polvo, por el sonido ensordecedor, sin mencionar el peligro para la vida y para los miembros entre la maquinaria densamente poblada, que, con la regularidad de las estaciones, pone en circulación su lista de los muertos y heridos en la batalla industrial.[98]

Hemos aprendido de la producción reciente en historia social que los médicos estaban "(...) uniformemente horrorizados por el espantoso recuento de cuerpos de la revolución industrial".[99] La tasa de lesiones debidas a accidentes fabriles y ferroviarios en el siglo XIX hizo que las guardias quirúrgicas se vieran como hospitales de campaña. En el Hospital General de Massachusetts, a mediados de siglo, después de la introducción de la anestesia general, cerca del siete por ciento de todos los pacientes admitidos sufrieron amputaciones.[100] Dado que la mayor parte de los pacientes del hospital eran casos de caridad, este grupo pertenecía sobre todo a la clase más baja.[101] Cuerpos amenazados, miembros hechos pedazos, catástrofe física: estas realidades de la modernidad eran el otro lado de la estética técnica de las fantasmagorías como ambientes totales de confort corporal. El cirujano cuya tarea era, literalmente, remendar a las víctimas del industrialismo, ganó una nueva prominencia social. La práctica médica fue profesionalizada a mediados del siglo XIX,[102] y los médicos se hicieron prototípicos de una nueva elite de expertos técnicos.

La anestesia fue central en ese desarrollo, justamente porque no era sólo el paciente el que era aliviado del dolor. El efecto era igualmente profundo sobre el cirujano. El esfuerzo deliberado de insensibilizarse a la

98. Marx, *El capital*, vol. 1, capítulo 15, sección 4.

99. Pernick, *A Calculus of Suffering*, p. 218.

100. Ibíd., p. 211.

101. Hasta el descubrimiento de la importancia de los antisépticos, aquellos que pertenecían a las clases altas se operaban en sus hogares, siendo la anestesia administrada con una "botella y un trapo", ibíd., p. 223.

102. La Asociación Médica Norteamericana se estableció a mediados de siglo. Antes de eso, no había regulaciones sobre quién estaba autorizado a ejecutar una cirugía.

experiencia del dolor del otro ya no era necesario. Mientras que con anterioridad los cirujanos tenían que entrenarse para reprimir su identificación empática con el paciente sufriente, ahora sólo tenían que enfrentarse a una masa inerte, insensible, a la que podían remendar sin involucrarse emocionalmente.

Estos desarrollos acarrearon una transformación cultural de la medicina y del discurso sobre el cuerpo en general, tal como claramente lo ejemplifica el caso de las amputaciones de miembros. En 1639, el cirujano naval británico John Woodall aconsejaba rezar antes de la "lamentable" cirujía de amputación: "Porque no es una presunción pequeña Desmembrar la Imagen de Dios".[103] En 1806, la época de Charles Bell, la actitud del cirujano evocaba los temas ilustrados del Estoicismo, la glorificación de la razón y el carácter sagrado de la vida individual. Pero con la introducción de la anestesia general, el *American Journal of Medical Science* podía informar en 1852 que era "(...) muy gratificante para quien operaba y para los espectadores que el paciente yaciera como un sujeto sosegado, pasivo, en vez de resistirse y tal vez proferir gritos lastimosos y lamentos mientras el cuchillo está trabajando".[104] El control que le proporciona al cirujano un paciente "tranquilamente manejable" permitía que la operación se llevara a cabo con una inédita minuciosidad técnica y una "premeditación del todo conveniente".[105] Por supuesto, el punto no es de ningún modo criticar los avances quirúrgicos. Más bien, se trata de documentar una transformación en la percepción cuyas consecuencias sobrepasaron largamente la operación quirúrgica.

La fenomenología utiliza el término *hyle*, materia indiferenciada, "bruta", para describir aquello que es percibido pero no "no tiene nada de intencionalidad". El ejemplo de Husserl es el grabado del caballero a caballo que Durero realizó en madera. Aunque la madera es percibida junto con la imagen del caballero, no es el *significado* de la percepción. Si te preguntan "¿qué es lo que ves?", dirás "un caballo" (esto es, la imagen en la superficie) y no "un trozo de madera". El material desaparece detrás de la intención, o significado de la imagen.[106] Husserl, el fundador de la fenomenología

103. Citado en Wangensteen y Wangensteen, p. 181.
104. Citado en Pernick, p. 83.
105. Citado en Pernick, p. 83.
106. Discuto la conexión entre la concepción de Husserl y el cine temprano en Anthony Vidler, ed., *Territorial Myths*, Princeton, Princeton University Press, 1992.



Fig. 9: Frontispicio de la obra de Charles Bell, Los principios de la cirugía, *1806: "¿Quién perdería por miedo al dolor a este ser intelectual?"*

moderna, escribía a principios de siglo, la época en la que la profesionalización, la pericia técnica, la división del trabajo y la racionalización de los procedimientos estaban transformando las prácticas sociales. Las mismas poblaciones urbano-industriales comenzaron a ser percibidas como "masa", indiferenciadas, potencialmente peligrosas, un cuerpo colectivo que necesitaba ser controlado y modelado de acuerdo con una forma con significado. En un sentido, esto era una continuación del mito autotélico de la creación *ex nihilo*, según el cual el "hombre" transforma la naturaleza material adaptándola a su voluntad. Los temas de la colectividad social y de la división del trabajo a los que el proceso creativo se refería ahora, eran nuevos.

Para Kant el dominio de la naturaleza estaba internalizado: la voluntad subjetiva, el cuerpo material disciplinado y el yo autónomo que se producía como resultado, estaban todos *dentro* del (mismo) individuo. En la autogénesis de la modernidad temprana el sujeto autónomo se producía *a sí mismo*. Pero hacia fines del siglo XIX, estas funciones estaban divididas: el "hombre que se hace a sí mismo" era empresario en una gran corporación; el "guerrero" era el general de una máquina de guerra tecnológicamente sofisticada; el "príncipe gobernante" era la cabeza de una burocracia creciente; incluso el revolucionario social se había convertido en líder y moldeador de una organización de partido de masas disciplinada.

La tecnología afectaba el imaginario social. Las nuevas teorías de Herbert Spencer y Emile Durkheim percibían la sociedad como un organismo, literalmente un "cuerpo" político, en el cual las prácticas sociales de las instituciones (en vez de, tal como en la Europa premoderna, los rangos sociales de los individuos) desempeñaban las distintas funciones de los órganos.[107] La especialización laboral, la racionalización y la integración

107. En 1851 Spencer escribió: "Comúnmente comparamos una nación con un organismo vivo. Hablamos del 'cuerpo político', de las funciones de sus distintas partes, de su crecimiento, de sus enfermedades, como si se tratara de una criatura. Pero usualmente empleamos estas expresiones como metáforas, sospechando poco cuán cercana es la analogía y hasta qué punto soportaría ser llevada hasta el fin. Tan completamente, no obstante, está organizada una sociedad bajo el mismo sistema que un ser individual, que casi podríamos decir que hay algo más que una analogía entre ellos", citado en Robert M. Young, *Mind, Brain and Adaptation in the Nineteenth Century*, Segunda edición, Nueva York, Oxford University Press, 1990, p. 160.



Fig. 10: William T. Morton administrando anestesia en el Hospital General de Massachusetts, 16 de octubre de 1846.

de las funciones sociales producían un tecnocuerpo de la sociedad y se lo imaginaba tan insensible al dolor como el cuerpo individual bajo los efectos de la anestesia general, de tal modo que podía ejecutarse cualquier número de operaciones sobre el cuerpo social sin necesidad de preocuparse de que el paciente –la sociedad misma– "profiriera gritos lastimosos y lamentos". Lo que le sucedió a la percepción en estas circunstancias fue una división tripartita de la experiencia en capacidad de acción (el cirujano que operaba), el objeto como *hyle* (el dócil cuerpo del paciente) y el observador (que percibe y reconoce el resultado logrado). Éstas eran diferencias posicionales, no ontológicas, y cambiaron la naturaleza de la representación social. Escuchen la descripción de Husserl de la experiencia, en la cual su división tripartita es evidente incluso en un individuo, el mismo filósofo. Husserl escribe en *Ideen II*:

> Si me corto el dedo con un cuchillo, entonces un cuerpo físico es partido por la introducción de una cuña, el fluido contenido en él se

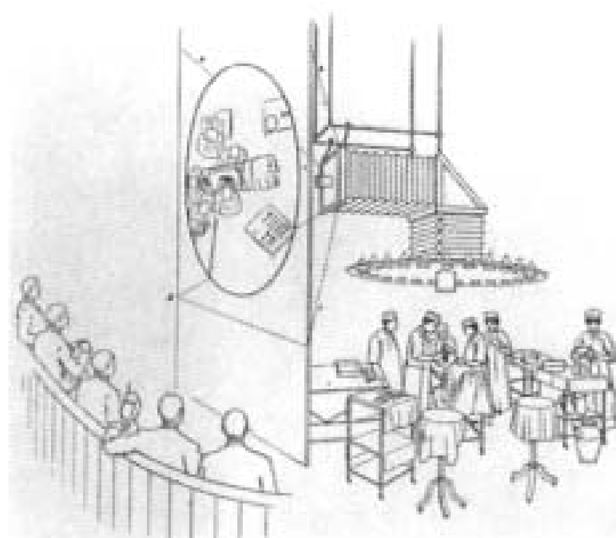


Fig. 11: Diagrama de un teatro de operaciones, c. 1890.

derrama, etc. De la misma manera, la cosa física, "mi Cuerpo", es calentado o enfriado a través del contacto con cuerpos calientes o fríos; puede cargarse eléctricamente a través del contacto con una corriente eléctrica; toma colores distintos bajo iluminaciones cambiantes; y uno puede extraer sonidos de él golpeándolo.[108]

Esta separación de los elementos de la experiencia sinestésica habría sido inconcebible en un texto de Kant. La descripción de Husserl es una observación técnica, en la cual la experiencia corporal está separada de la experiencia cognitiva y la experiencia de la acción está, de nuevo, separada

108. Edmund Husserl, *Ideas Pertaining to a Pure Phenomenology and to a Phenomenological Philosophy*, vol. 1, traducción de R. Rojcewicz y A. Schuwer, Boston, Kluwer Academic Publishers, 1989, p. 168. [trad. esp.: *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1949.]

de las otras dos. Una sensación siniestra de autoalienación resulta de esta separación perceptual. Algo similar sucedió en esa época en la sala de operaciones.

La práctica ilustrada de llevar a cabo procedimientos quirúrgicos en un anfiteatro, cuya majestuosidad rivalizaba con el escenario wagneriano, sufrió una transformación radical con la introducción de la anestesia general. El impacto inicial elevó el efecto teatral dado que, tal como ya hemos comentado, ni el cirujano ni el auditorio debía preocuparse por las sensaciones del paciente insensibilizado. He aquí una descripción de una amputación temprana bajo los efectos de la anestesia general:

> El bisturí, centelleando por un instante sobre la cabeza del cirujano, se sumergió en el miembro y con un barrido artístico hizo el colgajo o completó una amputación circular. Después de una serie de giros aéreos, la sierra seccionó el hueso como si estuviera impulsada por electricidad. La caída de la parte amputada fue saludada con un aplauso tumultuoso de los estudiantes emocionados. El cirujano admitió el cumplido con una reverencia formal.[109]

Una modificación radical tuvo lugar a fines de siglo, cuando los descubrimientos en la teoría de los gérmenes y en la antisepsia transformaron la sala de operaciones, antes escenario teatral, en un esterilizado y depurado ambiente de azulejos y mármol. En el Décimo Congreso Médico Internacional, en 1890, J. Baladin, de San Petersburgo, describió el primer uso de una partición de vidrio para separar a estudiantes y visitantes de la arena de operaciones.[110] La ventana de vidrio devino pantalla de proyecciones: una serie de espejos proporcionaba una imagen informativa del procedimiento. Aquí la división tripartita de la perspectiva perceptual –agente, materia, observador– era paralela de la novísima y contemporánea experiencia del cine. En el ensayo de la obra de arte, Walter Benjamin habla del cirujano y del camarógrafo, en oposición al mago y al pintor. Las operaciones del cirujano y el camarógrafo son

109. Citado en Wangensteen y Wangensteen, p. 462.
110. Ibíd., p. 466.

no-auráticas: "penetran" en el ser humano; en contraste, el mago y el pintor se enfrentan a la otra persona intersubjetivamente, como escribe Benjamin, "hombre frente a hombre".[111]

X

El escritor alemán Ernst Jünger, herido en reiteradas oportunidades en la Primera Guerra Mundial, escribió más tarde que los "sacrificios" a la destrucción tecnológica –no sólo los desastres de guerra sino también los accidentes industriales y de tránsito– sucedían ahora con predecibilidad estadística.[112] Han pasado a ser aceptados como rasgos evidentes de la existencia, provocando así que el "trabajador", como el nuevo "tipo" moderno, desarrolle una "segunda conciencia": "Esta segunda y más fría conciencia está señalada en la capacidad desarrollada cada vez más agudamente de verse a uno mismo como un objeto".[113] Mientras que la "autorreflexión" de la psicología al "viejo estilo" tenía como objeto el "ser humano sensible", esta segunda conciencia "(...) se dirige a un ser que se sitúa fuera de la zona de dolor".[114] Jünger conecta esta perspectiva cambiada con la fotografía, ese "ojo artificial" que "ataja la bala en el momento del vuelo de la misma manera que al ser humano en el instante de ser hecho trizas por una explosión".[115] Los órganos sensoriales poderosamente protéticos de la técnica son el nuevo "yo" de un sistema sinestésico

111. *Discursos interrumpidos*, p. 43.

112. Como parte de la "profesionalización" de la medicina y de la despersonalización del paciente, las estadísticas establecieron normas para la práctica quirúrgica y, para el fin del siglo XIX, debido a este conocimiento estadístico, las compañías de seguros de salud pasaron a ser una posibilidad histórica. Permitieron calcular el sufrimiento humano: "No importa quién muere; lo que cuenta es la relación de los casos con las obligaciones de la compañía", Theodor W. Adorno y Max Horkheimer, *Dialéctica de la Ilustración*, introducción y traducción de Juan José Sánchez, Madrid, Trotta, 1997, p. 132.

113. Ernst Jünger, "Über den Schmerz" (1932), *Samtliche Werke*, vol. 7: *Essays I: Betrachtungen zur Zeit*, Stuttgart, Klett-Cotta, 1980, p. 181. Traducción parcial (al inglés) en Christopher Philips, ed., *Photography in the Modern Era*, Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, 1989.

114. Ibíd.

115. Ibíd., p. 182.

transformado. Ahora son *ellos* los que proporcionan la superficie porosa entre lo interior y lo exterior, que es tanto órgano perceptivo como mecanismo de defensa. La tecnología como herramienta y como arma extiende el poder humano –intensificando al mismo tiempo la vulnerabilidad de lo que Benjamin llamaba "(...) el minúsculo y quebradizo cuerpo humano"–[116] y de tal modo produce una contranecesidad: la de usar la tecnología como escudo protector contra el "orden más frío" que ella misma crea. Jünger escribe que los uniformes militares siempre han tenido un protector "carácter de defensa"; pero ahora, "*La tecnología es nuestro uniforme*":

> Es el orden tecnológico mismo, ese gran espejo en el cual las crecientes objetivaciones de nuestra vida aparecen más claramente y que está sellado contra la garra del dolor de un modo especial (...) Nosotros, sin embargo, nos situamos demasiado profundamente en el proceso como para ver esto (...) Esto es todavía más cierto en tanto el carácter confortable de nuestra tecnología [léase, función fantasmagórica] se funde cada vez más inequívocamente con su característica de fuerza instrumental.[117]

En el "gran espejo" de la tecnología, la imagen que vuelve está desplazada, reflejada en un plano diferente, en el que uno se ve como un cuerpo físico divorciado de la vulnerabilidad sensorial; un cuerpo estadístico, cuyo comportamiento puede ser calculado; un cuerpo actuante, cuyas acciones pueden medirse con respecto a la "norma"; un cuerpo virtual, que puede soportar los *shocks* de la modernidad sin dolor. Tal como escribe Jünger: "Todo sucede como si el ser humano estuviera poseído por el esfuerzo de crear un espacio en el cual el dolor (...) pueda ser considerado una ilusión".[118]

116. Escribe en "El narrador" acerca del empobrecimiento de la experiencia como consecuencia de la Primera Guerra: "Una generación que todavía había ido a la escuela en tranvía tirado por caballos, se encontró súbitamente a la intemperie, en un paisaje en que nada había quedado incambiado a excepción de las nubes. Entre ellas, rodeado por un campo de fuerza de corrientes devastadoras y explosiones, se encontraba el minúsculo y quebradizo cuerpo humano", en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*, p. 112.

117. Jünger, p. 182.

118. Jünger, p. 184.

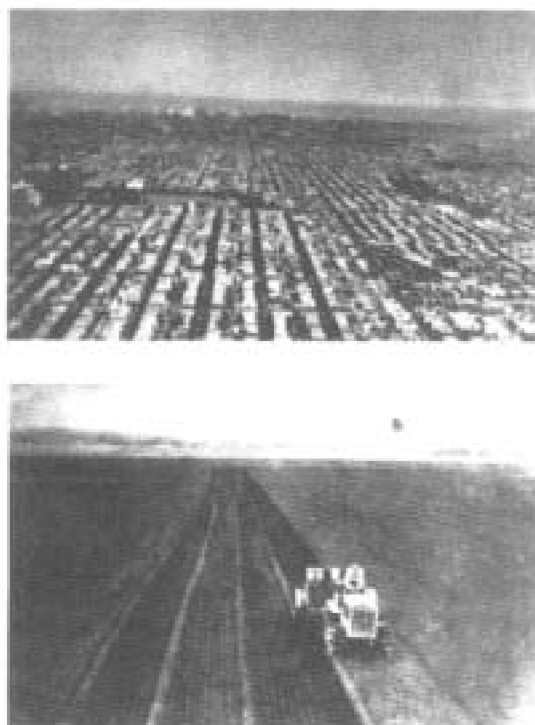


Fig. 12: De Ernst Jünger, El mundo transformado, *1933: "El rostro de la tierra: ciudad, campo".*

Hemos visto que Adorno consideraba el Art Nouveau una continuación de la fantasmagoría de Wagner, similar a la de la mercancía. De nuevo, la unidad de superficie suministraba el efecto fantasmagórico. Justo antes de la guerra, este movimiento negaba la experiencia de la fragmentación representando al cuerpo como superficie ornamental, como si se reflejara en el interior del escudo protector de la técnica. El estallido de la guerra volvió imposible esa negación. El Manifiesto Dada de Berlín de 1918 anunciaba: "El arte más elevado será el que en su contenido consciente presente los problemas de mil pliegues del día, el arte que haya sido visiblemente resquebrajado por las explosiones de la semana pasada,

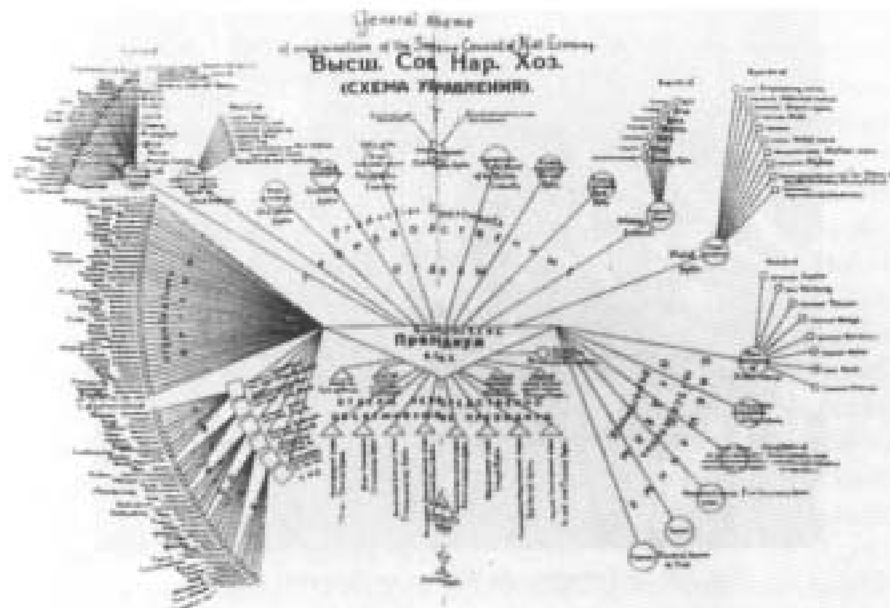


Fig. 13: Plan de organización soviético, 1921.

que siempre está tratando de recolectar sus miembros después del estallido de ayer".[119] Es posible leer los retratos de los artistas expresionistas como si mostraran en la superficie de los rostros, sin armadura y expuesta, la impresión material de ese estallido tecnológico. (Esto se opone por completo a la interpretación fascista del expresionismo como arte degenerado, que ontologiza la apariencia superficial y reduce la historia a la biología.) El vigoroso movimiento de posguerra del fotomontaje también hizo del cuerpo fragmentado su material y sustancia.[120] Pero el

119. Citado en Robert Hughes, *The Shock of the New*, ed. rev., Nueva York, Alfred A. Knopf, 1991, p. 68.

120. En el ensayo sobre Baudelaire, Benjamin habla positivamente del montaje cinematográfico en tanto hace de la fragmentación un principio constructivo.

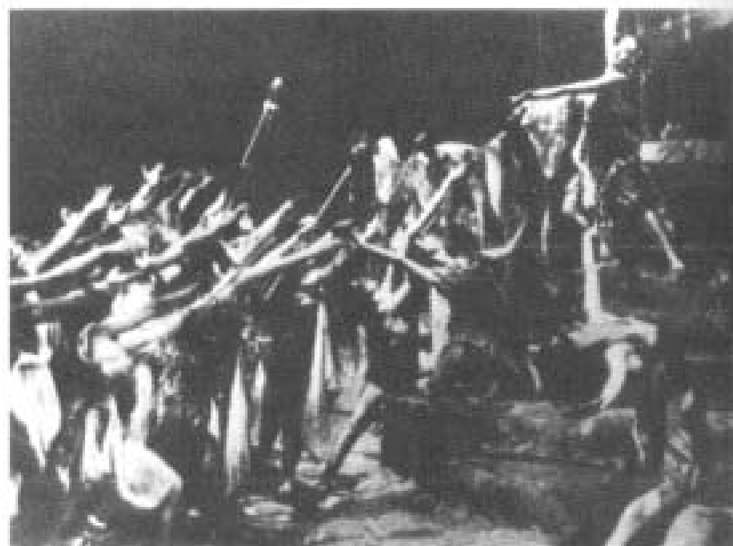


Fig. 14: Performance de Wagner en Bayreuth en 1930.



Fig. 15: Hitler en el Reichstag.

efecto consistía en volver a juntar los fragmentos en imágenes que parecían impermeables al dolor. Por ejemplo, en el montaje de 1926 de Hannah Höch *Monumento II: Vanidad*, la imagen está unificada con precisión, creando una superficie coherente, aunque perturbadora, que sin embargo no tiene la unidad impuesta de lo fantasmagórico.

Al mismo tiempo, el modelo de superficie, como representación abstracta de la razón, la coherencia y el orden, se volvió la forma dominante a la hora de retratar el cuerpo *social* que la tecnología había creado, y que en efecto no podía ser percibido de otro modo. En 1933, Jünger escribió la introducción a un libro de fotografías, en el cual las ciudades y los campos alemanes forman un diseño de superficie caracterizado por su orden abstracto, que es el sello distintivo de la tecnología instrumental. La misma estética aparece en el "plan" soviético: su cuadro organizativo de 1924 muestra a toda la sociedad desde la perspectiva del poder centralizado, en términos de sus unidades productivas: desde el acero a las cerillas.

En estas imágenes, la estética de la superficie le devuelve al observador una percepción que refuerza la racionalidad del todo del cuerpo social que, cuando es visto desde el cuerpo particular del observador, es percibido como amenaza a la integridad. Y sin embargo, si el individuo encuentra un punto de vista desde el cual puede verse como un todo, el tecnocuerpo social desaparece del campo visual. En el fascismo, y esto es clave en la estética fascista, este dilema de la percepción es superado por una fantasmagoría del individuo como parte de una multitud que forma ella misma un todo integral –un "adorno masivo", para usar el término de Siegfried Kracauer, que se deleita en una estética de la superficie, un patrón desindividualizado, formal y regular–, parecido al del plan soviético. La ur-forma de esta estética está ya presente en las óperas de Wagner, en la puesta en escena del coro, que anticipa el saludo de la multitud a Hitler. Pero como para que no olvidemos que el fascismo no es en sí responsable de la percepción transformada, las producciones musicales de la década de 1930 utilizaron ese mismo motivo de diseño (Hitler era aficionado a los musicales norteamericanos).

XI

Volvemos, después de un largo rodeo, a las preocupaciones de Benjamin hacia el final del ensayo de la obra de arte: la crisis en la experiencia cognitiva causada por la alienación de los sentidos que hace posible que la humanidad contemple su propia destrucción con placer. Recuerden que este ensayo fue publicado por primera vez en 1936. Ese mismo año Jacques Lacan viajó a Marienbad para dar una conferencia en la Asociación Internacional Psicoanalítica en la que formulaba por primera vez su teoría del "estadío del espejo".[121] Describió el momento en que el infante de seis a dieciocho meses reconoce triunfalmente su imagen en el espejo y se identifica con ella como unidad corporal imaginaria. Esta experiencia narcisista del yo como "reflejo" especular es una experiencia de *falso* (re)conocimiento. El sujeto se identifica con la imagen como "forma" (*Gestalt*) del yo, de un modo que encubre su propia falta. Esto conduce, retroactivamente, a una fantasía del "cuerpo fragmentado" (*corps morcelé*). Hal Foster ha situado esta teoría en el contexto histórico del fascismo temprano, y señaló las conexiones personales entre Lacan y los artistas surrealistas que hacían del cuerpo fragmentado su propio tema.[122] Creo que se puede llevar muy lejos la importancia de esta contextualización, de tal manera que el estadio del espejo pueda ser leído como una teoría del fascismo.

La experiencia que describe Lacan puede (o no) ser un estadio universal en la psicología evolutiva, pero su importancia en términos psicoanalíticos sólo llega *a posteriori*, como acción deferida (*Nachträglichkeit*), cuando el recuerdo de esta fantasía infantil se dispara en la memoria del adulto por algo en su situación presente. Así, el significado de la teoría de Lacan emerge sólo en el contexto histórico de la modernidad precisamente como la experiencia del cuerpo frágil y de los peligros de su fragmentación, fragmentación que replica el trauma del suceso infantil original (la fantasía del *corps morcelé*). El mismo Lacan reconocía la

121. Esta conferencia nunca fue publicada. Una versión diferente, la que se cita aquí, apareció en 1949.

122. Ver Foster, "Armor Fou", *October*, 57, primavera de 1991. Esta sección está fuertemente en deuda con las percepciones de Foster.

especificidad histórica de los desórdenes narcisistas, comentando que el artículo más importante de Freud sobre narcisismo no accidentalmente "(...) data del comienzo de la guerra de 1914, y es bastante conmovedor pensar que era en ese momento cuando Freud estaba desarrollando tal construcción".[123]

El día siguiente al de su conferencia, Lacan abandonó el Congreso y tomó un tren a Berlín, para asistir a los Juegos Olímpicos que se desarrollaban allí.[124] En una nota al ensayo sobre la obra de arte, Benjamin hace un comentario sobre estas Olimpiadas modernas, las cuales, dice, difieren de sus modelos antiguos en tanto son menos un certamen que un procedimiento de medición exacto, técnico, una forma del test antes que una competencia.[125] Tomando elementos de Jünger, Foster señala que el fascismo exhibía el cuerpo físico como una especie de armadura contra la fragmentación y también contra el dolor. El cuerpo acorazado, mecanizado, con su superficie galvanizada y su rostro metálico y anguloso proporciona la ilusión de invulnerabilidad. Es el cuerpo visto desde el punto de vista de la "segunda conciencia", descripta por Jünger como "adormecida" contra el sentimiento. (¡La palabra "narcisismo" tiene la misma raíz que "narcótico"!). Pero si el fascismo tenía éxito con la representación del cuerpo-como-armadura, no es ésta la única de sus formas estéticas relevante para nuestra problemática.

XII

Hay dos autodefiniciones del fascismo que, para concluir, me gustaría considerar. La primera es una descripción de Joseph Goebbels en una carta de 1933: "Nosotros los que modelamos la política moderna alemana nos sentimos personas artísticas, a quienes se ha confiado la gran responsabilidad de configurar, a partir del material crudo de las masas, la sólida y bien

123. *The Seminars of Jacques Lacan, Book I: Freud's Papers on Technique, 1953-1954*, Jacques Alain Miller, ed., John Forrester, trad., Nueva York, W. W. Norton & Company, 1988, p. 118.

124. Ver David Macey, *Lacan in Contexts*, Nueva York, Verso, 1988, para un relato del viaje desde Marienbad a Berlín.

125. Benjamin, *G. S.*, I, p. 1039.

forjada estructura de un *Volk*".[126] Ésta es la versión tecnologizada del mito de la autogénesis, con su división entre agente (en este caso los líderes fascistas) y la masa (la *hyle* indiferenciada, *sobre* la que se actúa). Recordaremos que esa división es tripartita. También está el observador, que "conoce" por medio de la observación. La propaganda fascista tuvo la genialidad de dar a las masas un papel doble: el de observador tanto como el de la masa inerte que es moldeada y configurada. Y sin embargo, debido a un desplazamiento del lugar del dolor, debido al consecuente falso (re)conocimiento, la masa-como-público no es perturbada por el espectáculo de su propia manipulación; en gran medida como Husserl cortándose su dedo. En el filme de Leni Riefenstahl de 1935, *El triunfo de la voluntad*, del cual Benjamin estaba sin duda al tanto mientras escribía su ensayo sobre la obra de arte, las masas movilizadas cubren el campo del estadio de Nuremberg y la pantalla del cine, de tal manera que las figuras en la superficie proporcionan un dibujo placentero del todo, permiten al espectador olvidar el propósito de la exhibición: la militarización de la sociedad para la teleología de hacer la guerra. La estética permite *an*estesiar la recepción, "contemplar" la escena con placer desinteresado, incluso cuando esa escena es la preparación ritual de toda una sociedad para un sacrificio ciego y, en última instancia, para la destrucción, el asesinato y la muerte.

En *El triunfo de la voluntad*, Rudolf Hess le grita a la multitud en el estadio: "¡Alemania es Hitler y Hitler es Alemania!". Y así llegamos a la segunda autodefinición del fascismo. El significado intencional es que Hitler encarna toda la fuerza de la nación alemana. Pero si apuntamos la cámara sobre Hitler de manera no-aurática, esto es, si utilizamos el aparato técnico como ayuda para la comprensión sensorial del mundo exterior, en vez de como escape narcisista o fantasmagórico *de* éste, veremos algo bien distinto.

Sabemos que en 1932 Hitler practicó sus expresiones faciales frente a un espejo[127] bajo la dirección del cantante de ópera Paul Devrient, con el

126. Citado en Rainer Stollman, "Fascist Politics as a Total Work of Art", *New German Critique*, 14, primavera de 1978, p. 47.

127. Hitler tenía sus órganos vocales tan extenuados hacia 1932 que un médico le aconsejó que entrenara su voz con Devrient, nacido Paul Stieber-Walter, algo que Hitler hizo entre abril y noviembre de ese año, durante su gira de campaña. Ver Werner Masser, *Adolf Hitler: Legende Mythos Wirklichkeit*, Munich, Bechtle Verlag, 1976, p. 294n.





Fig. 16: Arriba y abajo: de Charles Darwin, La expresión de las emociones en el hombre y los animales, *1872*.





Fig. 17: Arriba y abajo: Heinrich Hoffman, La pose oratoria de Hitler, *1932*.

objeto de lograr lo que él creía era el efecto apropiado. Hay razones para creer que este efecto no era expresivo sino reflexivo, devolviéndole al hombre-en-la-multitud su propia imagen, la imagen narcisista de su ego intacto, construida contra el miedo del cuerpo-en-pedazos.[128]

En 1872, Charles Darwin publicó *La expresión de las emociones en el hombre y en los animales*, donde dejó expresada su propia deuda con la obra de Charles Bell. El libro de Darwin fue el primero de su tipo en utilizar fotografías en vez de dibujos, lo que permitía una mayor precisión en el análisis de las expresiones faciales de las emociones humanas. Al comparar las fotografías de las expresiones faciales de Hitler mientras practicaba frente al espejo con las fotografías del libro de Darwin, uno podría esperar que sus expresiones connotaran emociones agresivas, enojo y furia. O uno podría suponer que Hitler debió tratar de proyectar el rostro impermeable, "acorazado" que Jünger describe y que era tan típico del arte nazi. Pero en realidad las dos emociones descriptas por Darwin que se corresponden con las fotografías de Hitler son bastante distintas a estas dos.

La primera emoción es miedo. Escuchen la descripción de Darwin:

> Cuando el miedo se transforma en una agonía de terror (...) las aletas de la nariz se dilatan ampliamente (...) aparece un movimiento jadeante y compulsivo de los labios, un temblor en la mejilla hundida (...) los globos oculares están en el objeto de terror (...) los músculos del cuerpo pueden ponerse rígidos (...) las manos están alternativamente apretadas y abiertas (...) los brazos pueden sobresalir, como si quisieran apartar un peligro espantoso, o pueden ser arrojados salvajemente sobre la cabeza.[129]

Hay una segunda emoción identificable en los gestos de Hitler. Es lo que Darwin llama "sufrimiento del cuerpo y la mente: llanto", y las fotografías

128. Max Picard habla a partir de su experiencia directa de la absoluta "nulidad" que era el rostro de Hitler, "(...) un rostro no como el de alguien que conduce, sino como el de alguien que necesita ser conducido", *Hitler in Ourselves*, Heinrich Hauser, trad., Hinsdale, Illinois, Henry Regnery Company, 1947, p. 78.

129. Charles Darwin, *The Expression of Emotions in Man and Animals*, prefacio de Konrad Lorenz, Chicago, University of Chicago Press, 1965, p. 291.

relevantes son, específicamente, las de los rostros de niños que gritan y lloran. Darwin escribe:

> La elevación del labio superior lleva hacia arriba la carne de las partes superiores de las mejillas y produce un pliegue fuertemente marcado en cada mejilla –el pliegue nasolabial– que va desde casi las aletas de la nariz hasta las esquinas de la boca y debajo de ellas. Este pliegue o surco puede ser visto en todas las fotografías y es muy característico de la expresión de un niño en llanto (...).[130]

La cámara nos puede ayudar en el conocimiento del fascismo, porque proporciona una experiencia "estética" que es no-aurática, que críticamente "hace test",[131] que captura con su "inconsciente óptico"[132] precisamente la dinámica del narcisismo, de la cual depende la política del fascismo pero que su propia estética aurática oculta. Tal conocimiento no es historicista. La yuxtaposición de las fotografías del rostro de Hitler y las ilustraciones de Darwin no responderá las complejidades de la pregunta de von Ranke acerca de "cómo fue realmente" en Alemania o qué determinó la singularidad de su historia. Más bien, la yuxtaposición crea una experiencia sintética que resuena en nuestro propio tiempo, suministrándonos, hoy, un doble reconocimiento: primero, el de nuestra propia infancia, en la cual, para muchos de nosotros, el rostro de Hitler aparecía como el mal encarnado, el cuco de nuestros miedos infantiles. Segundo, produce un *shock* que nos vuelve conscientes de que el narcisismo que hemos desarrollado como adultos, que funciona como una táctica anestesiante contra el *shock* de la experiencia moderna –y al cual la fantasmagoría de imágenes de la cultura de masas apela diariamente–, es la base desde la que el fascismo puede volver a abrirse camino. Para citar a Benjamin: "Los ojos que se cierran ante dicha experiencia [la de la inhospitalaria y enceguecedora época de la industria en gran escala] han de habérselas con otra de índole complementaria que es su copia espontánea".[133] El fascismo es esa copia. En el reflejo de su espejo nos reconocemos.

130. Ibíd., p. 149.
131. *Discursos interrumpidos*, p. 35.
132. Ibíd., p. 48.
133. *Poesía y capitalismo*, p. 125.

La ciudad como mundo de ensueño y catástrofe

I

El acontecer que rodea al historiador, y del que participa, quedará en el fondo de su exposición como un texto escrito con tinta mágica.
WALTER BENJAMIN (N 11, 3 p. 478)

El fin de la Guerra Fría es el momento determinante de esta presentación. Cierto tipo de mundo de ensueño industrial se ha disipado, un mundo que dominó la imaginación política del Este y del Oeste durante la mayor parte del siglo. Sin duda, en el Este la forma del ensueño era una utopía de la producción, mientras que en el Oeste se trataba de una utopía del consumo. Pero íntimamente ambos compartían la visión optimista de una sociedad de masas situada más allá de la escasez material y la meta colectiva, social, de transformar el mundo natural por medio de la construcción industrial masiva. A pesar de su abierta hostilidad a muchos aspectos de la modernidad, el fascismo también compartió este sueño utópico de masas.

Por supuesto, las diferencias eran importantes, tal como testifican los sufrimientos y la muerte de millones. Dado el hecho perturbador de que vuelva a ser aceptable que uno se llame a sí mismo "fascista", estas diferencias no deberían ser olvidadas jamás. Pero desde nuestra perspectiva postsocialista y postmoderna, las formas oníricas de la modernidad industrial –la capitalista, la socialista y la fascista– parecen formar parte de una era histórica más temprana. La fábrica de Highland Park de la Ford Motor Company en Detroit, donde se originó la línea de montaje, modelo para la fábrica Lingotto de Fiat construida bajo Mussolini y para las plantas de automóviles

AMO-Moscú y Nizhni-Novgorad construidas bajo Stalin, está cerrada y en ruinas. En un sentido material, los oxidados cinturones industriales del nordeste norteamericano no pueden distinguirse de aquellos que manchan el paisaje en Rusia o Polonia. Sea que haya sido producida bajo el socialismo o bajo el capitalismo, la contaminación industrial del agua y el aire tiene la misma composición química. A pesar de toda la retórica política que ha sido invertida para sostener que es posible distinguir de manera decisiva entre variantes de la cultura moderna –que ciertos estilos arquitectónicos son inherentemente "fascistas", que los principios constructivistas son intrínsecamente "progresistas" o que la iconografía heroica es únicamente "socialista"– estas formas culturales han demostrado ser notablemente elásticas, adaptables a los propósitos sociales y políticos más diversos. El hecho de que estas formas sean utilizadas indistintamente por artistas y creadores de imágenes contemporáneos implica que una de las bajas del fin de la Guerra Fría es la estructura misma del discurso cultural.



Fig. 1: Mark Lewis. Sobre los monumentos de la república, nº 2, *1990.*



Fig. 2: Anuncio para Business Week, *agosto de 1990.*

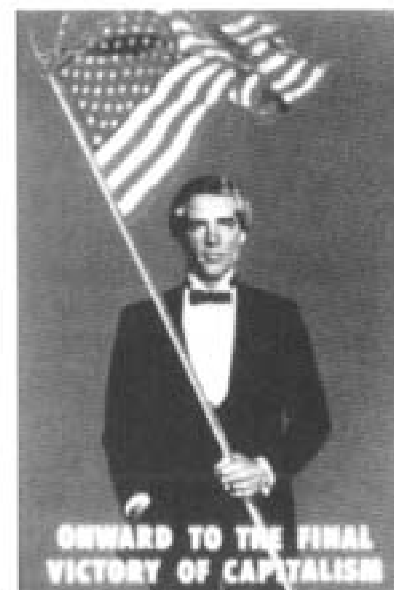


Fig. 3: Vitaly Komar y Alexander Melamid, Avanzando hacia la victoria final del capitalismo, *1987.*

Parafraseando a Walter Benjamin, que estaba describiendo una época anterior: para nosotros, que estamos en el umbral del siglo XXI, las ruinas obsoletas del pasado reciente aparecen como residuos de un mundo de ensueño. No debería ser una sorpresa que su caracterización del paso del siglo XIX al siglo XX sea verdadera también para nuestro propio tiempo. En la modernidad, la desintegración de las formas culturales es endémica. Su temporalidad es la de la moda, la implacable producción de lo nuevo y, en consecuencia, de manera igualmente implacable, la producción de lo pasado de moda. Benjamin consideraba que una distancia temporal comparable a la de la Era Glacial había sido atravesada desde los orígenes de la cultura industrial. Temporalmente, situaba su nacimiento en la década de 1820, y espacialmente en los pasajes de París, construcciones de hierro y vidrio que emergieron de manera anónima en ese período como un nuevo

estilo arquitectónico. Los pasajes (*Passagen*) proporcionaban la imagen central de lo que tendría que haber sido el trabajo más importante de Benjamin, publicado póstumamente como *Libro de los Pasajes* y pensado como una "Ur-historia del siglo XIX".

Los pasajes fueron los más tempranos ur-centros comerciales. Benjamin los describió como "(...) templos del capital mercantil" (A 2, 2, p. 72). Construidos, como una iglesia, en forma de cruz, de manera tal que los peatones que los atravesaban pudieran atravesar la manzana de una ciudad en las cuatro direcciones, estos espacios "públicos" de propiedad privada estaban bordeados de negocios en cuyas vidrieras las mercancías se exhibían como íconos en sus nichos. Los pasajes iniciaron un culto de las mercancías que otorgó expresión material a la promesa de felicidad para las masas urbanas, una utopía social que la nueva fuerza industrial daría a luz. "Los pasajes lucían en el París del Imperio como grutas de hadas" (T 1 a, 8, p. 579). Estas tempranas "casas de ensueño del colectivo" eran áreas de juego para los consumidores; tentaban a los paseantes con deleites gastronómicos, bebidas que estimulaban y embriagaban, riquezas instantáneas en la ruleta y, en las galerías del primer piso, transportes celestiales de placer sexual, vendidos por damas de la noche vestidas a la moda: "Las ventanas en el piso superior de los pasajes forman el triforio donde anidan ángeles que llaman 'golondrinas'" (O 1 a, 2, p. 493).

Durante el Segundo Imperio de Napoleón III, el culto de las mercancías se desató de los estrechos confines de los pasajes originales. La arquitectura de hierro y vidrio estalló en una miríada de casas de sueño: grandes tiendas, cafés, estaciones de tren, jardines de invierno, salas de exposición, palacios de deportes, dondequiera que se congregaba la multitud urbana. Esta arquitectura se diseminó por todo el mundo como el primer estilo constructivo internacional de la era industrial. Era la prueba de calidad de que una ciudad había llegado a ser moderna. Para el final del siglo, había pasajes cubiertos de vidrio en Milán, Cleveland, Moscú, Johannesburgo, Melbourne, Glasgow, Estambul, Buenos Aires y Berlín, la ciudad de la niñez de Benjamin. El estilo constructivo alcanzó su apogeo en las exposiciones universales, los "festivales folklóricos" modernos del capitalismo. Con la explosión de estas formas de la cultura de masas, el rostro de la ciudad se transformó. Los gobiernos participaron financiando proyectos de renovación urbana que derribaban y reconstruían áreas enteras de la ciudad. La metrópolis

industrial se convirtió en un paisaje de tecno-estética, un mundo de ensueño deslumbrante, grato a las masas, que suministraba un ambiente total para envolver a la multitud. Proporciones cósmicas, solidaridad monumental y perspectivas panorámicas fueron las características de esta nueva fantasmagoría urbana. Todos sus apectos empequeñecieron los pasajes originales. Las antes mágicas "grutas de hadas" que habían desatado la fantasmagoría mercantil entraban en decadencia. Su estrechez se sentía sofocante; sus perspectivas, claustrofóbicas; su luz de gas, demasiado tenue.

En el tiempo de Benjamin, los pasajes estaban en ruinas, una forma arquitectónica fenecida, alborotada por desechos mercantiles. Entrar en uno de estos pasajes era un viaje hacia el pasado. Como un sitio arqueológico, contenían la moda del último siglo *in situ*: "En los escaparates de las peluquerías se ven las últimas mujeres con cabello largo. Tienen mechones muy rizados que resultan 'permanentes': torres de pelo petrificadas" (c° 1, p. 868). Benjamin escribió: "Semejante panorama ideal de una era arcaica apenas transcurrida es el que abre la mirada por entre los pasajes que se hallan en todas las ciudades. Aquí habita el último dinosaurio de Europa, el consumidor" (a° 3, p. 866) . Pero era precisamente porque estos símbolos del deseo estaban pasados de moda por lo que Benjamin se sentía atraído a ellos. Habiendo perdido su poder de ensueño sobre lo colectivo, habían adquirido un poder histórico para "despertarlo", lo que implicaba reconocer "(...) precisamente esta imagen onírica en cuanto tal. Es en este instante que el historiador emprende con ella la tarea de la interpretación de los sueños" (N 4, 1, p. 466).

El propósito de Benjamin en el *Libro de los Pasajes* era político. Su objetivo no era representar el sueño sino desvanecerlo. Benjamin quería presentar la historia pasada de lo colectivo de la misma manera que Proust había presentado su historia personal: no "la vida como fue", ni siquiera la vida recordada, sino la vida tal como ha sido "olvidada" (II, p. 311): "El objeto de la presente exposición es despertar del siglo XIX" (N 4, 3, p. 467). El *Libro de los Pasajes* era una nueva versión de la historia de la Bella Durmiente, bajo forma marxista. "El capitalismo fue una manifestación de la naturaleza con la que le sobrevino un nuevo sueño onírico a Europa y, con él, una reactivación de las energías míticas" (K 1 a, 8, p. 396). Bajo el hechizo de la cultura mercantil, "la conciencia colectiva (...) se adormece en un sueño cada vez más profundo" (K 1, 4, p. 394). El carácter transitorio de



Fig. 4: Herbert Bayer, Lonely Metropolitan, *1932.*

la moda baña como las aguas del Leteo a lo colectivo, que, perdiendo todo sentido de la tradición, olvida su propia historia. Pero esa historia se alberga en las imágenes de ensueño descartadas y olvidadas, impulsando hacia la conciencia actual tanto el potencial soñado de las nuevas tecnologías industriales como su falta de realización. En 1938 Benjamin apuntó: "Los bombarderos nos recuerdan lo que Leonardo [da Vinci] esperaba del hombre al volar, que debía elevarse 'para buscar nieve a la cima de los montes, y regresar para ahuyentar, sobre los adoquines de la ciudad, vibrantes de calor, el verano'" (N 18 a, 2, p. 488). Una historia materialista que desencanta el mundo de ensueño de las mercancías y sin embargo rescata para la causa de la transformación social el deseo utópico que aquel ensueño engendró: ésta debía de haber sido la meta del cuento de hadas de Benjamin.

El colectivo soñante no se despertaría con un beso sino con una "bofetada en las orejas" (I, p. 902). Ésta implicaba poner de manifiesto el otro lado del mundo urbano: el siglo XIX como infierno. Benjamin documenta

la soledad que puede atacar al habitante de la gran ciudad en un pasaje que era claramente autobiográfico:

> La embriaguez se apodera de quien ha caminado largo tiempo por las calles sin ninguna meta. Su marcha gana con cada paso una violencia creciente; la tentación que suponen tiendas, bares y mujeres sonrientes disminuyen cada vez más, volviéndose irresistible el magnetismo de la próxima esquina, de una masa de follaje a lo lejos, del nombre de una calle. Entonces llega el hambre. Él no quiere saber nada de los cientos de posibilidades que hay para calmarla. Como un animal ascético deambula por barrios desconocidos hasta que, totalmente exhausto, se derrumba en su cuarto, que le recibe fríamente en medio de su extrañeza (M 1, 3, p. 422).

Esta embriaguez solitaria se opone dialécticamente al trance autoinducido del *flanêur*, un nuevo tipo urbano que había desarrollado un modo de sentirse en casa en las calles de la ciudad, morando en ellas como si se tratara de un interior: los cafés son su sala de estar; los bancos de los parques, sus muebles; las señales de tránsito, su decoración de interiores.[1] El *flâneur* goza en la multitud. Pero la dicha de la *flânerie* es la negación del otro costado, el infernal, de la fantasmagoría urbana: la *fragmentación* de la experiencia por la repetición neurológicamente catastrófica y persistente del *shock*.

El *shock* es central en la teoría benjaminiana de la modernidad. Está detrás de la tecnoestética de la fantasmagoría urbana y muestra que ésta es una forma compensatoria. Benjamin se refiere a la teoría freudiana de la neurosis de guerra, en la cual la conciencia detiene el *shock*, impidiéndole penetrar con la profundidad necesaria como para dejar una huella permanente en la memoria, y sostiene que esta experiencia del campo de batalla se ha convertido en la norma en la vida moderna.[2] En las multitudes y en los encuentros eróticos, en parques de diversiones y en casinos de apuestas, el ambiente tecnológicamente alterado expone el *sensorium* humano a *shocks* físicos que tienen su correspondencia en el *shock* psíquico, tal como

1. Ver Susan Buck-Morss, *La dialéctica de la mirada: Walter Benjamin y el Proyecto de los Pasajes*, Madrid, Visor, 1995, p. 333.

2. Ver "Sobre algunos temas en Baudelaire", en *Poesía y capitalismo*, pp. 167-170.

testifica la poesía de Baudelaire. Registrar el "descalabro" de la experiencia era el "reto" de la poesía de Baudelaire que "(...) ha colocado, por tanto, la experiencia del *shock* en el corazón mismo de su trabajo artístico":[3] "Baudelaire habla del hombre que se sumerge en la multitud como en una reserva de energía eléctrica. Trazando la experiencia del *shock*, le llama enseguida 'caleidoscopio provisto de conciencia'".[4] Las respuestas motoras de encender una luz, prender una cerilla, la explosión en el movimiento de la maquinaria, todas tienen su contraparte psíquica en la sonrisa que aparece automáticamente en el paseante, como "amortiguador mímico de choques", para evitar el contacto.[5]

La mímesis como reflejo defensivo es la esencia del trabajo fabril: "(...) aprenden los obreros a coordinar 'su propio movimiento al siempre uniforme de un autómata'".[6] La explotación no es sólo económica sino también cognitiva. El sistema fabril daña cada uno de los sentidos humanos y paraliza la imaginación del trabajador. Su trabajo "(...) se hace impermeable a la experiencia (...)"; la memoria es reemplazada por respuestas condicionadas, el aprendizaje por el "adiestramiento", la destreza por la repetición: "El ejercicio pierde (...) su derecho".[7] La percepción deviene experiencia sólo cuando se conecta con recuerdos sensoriales del pasado; pero para el "ojo sobrecargado con funciones de seguridad" que detiene las impresiones, "la mirada seguro prescinde de perderse soñadoramente en la lejanía".[8] Bombardeado por impresiones fragmentarias, este ojo con funciones de seguridad ve demasiado, y no registra nada. De aquí la simultaneidad de sobreestimulación y embotamiento que es característica de la nueva organización del *sensorium* humano, que ahora toma la forma de *anestésica*.[9] No por accidente, la adicción a las drogas se transforma en un problema social en el siglo XIX, característico de la vida urbana moderna. Pero con las nuevas formas fantasmagóricas, se hace de la propia realidad un narcótico. La inversión dialéctica por la cual la

3. Ibíd., pp. 155 y 132.
4. Ibíd., p. 147.
5. Ibíd., p. 148.
6. Ibíd., p. 147. La cita es de Marx.
7. Ibíd., p. 148.
8. Ibíd., p. 167.
9. Ver "Estética y *anestésica*: una reconsideración del ensayo sobre la obra de arte", en este mismo libro.

estética pasa de ser un modo cognitivo de estar "en contacto" con la realidad a ser una manera de bloquear la realidad, destruye el poder del organismo humano de responder políticamente, incluso cuando está en juego la autopreservación: "(...) quien ya no quiere hacer ninguna experiencia (...) no está ya en situación de distinguir el amigo probado del enemigo mortal".[10]

Cielo e infierno; fantasmagoría y *shock*; mundo de ensueño y catástrofe. Estas polaridades circunscriben el campo de las imágenes benjaminianas de la ciudad moderna y dan cuenta de su carga crítica, política. Como imágenes *dialécticas*, son construcciones a partir de extremos, funcionando como inspiración revolucionaria y como advertencia política. Cuando el atractivo del fascismo se hizo aún mayor en la década de 1930, lo mismo sucedió con la urgencia política de su proyecto. Finalmente, no hubo suficiente tiempo, no lo hubo para el Proyecto de los Pasajes, tampoco para el mismo Benjamin. Huyó de París sólo unas semanas antes de que Hitler entrara a la ciudad en junio de 1940. Cuando fue detenido en la frontera española el 26 de septiembre y no se le permitió continuar, se quitó la vida. El enorme ensamblaje de notas fue publicado por primera vez (como *Libro de los Pasajes*) en 1982. Para nosotros, estos fragmentos proporcionan los epígrafes para otro tipo de ruina. Evocan una nostalgia, no por las formas fantasmagóricas de la utopía industrial, sino por la creencia de que esa utopía es al menos posible.

II

"El Jugendstil:", escribió Benjamin, "es soñar que se está despierto" (K 2, 6, p. 398):

"Cuando debemos levantarnos temprano para salir de viaje, puede ocurrir que, no queriendo espabilarnos, soñemos que nos levantamos y nos vestimos. Un sueño así soñó la burguesía en el Jugendstil, quince años antes de que la despertara, retumbando, la historia" (S 4 a, 1, p. 565).

10. Ibíd., p. 158.



Fig. 5: Raymondo D'Aronco, pabellones de entrada, Primera Exposición Internacional de Arte Decorativo Moderno, 1902.

Jugendstil, Art Nouveau, Arte Nuovo, Secesión Austríaca, Wagner-Schule, Lo Stile Liberty; son todas variantes de una vanguardia internacional que anunció el siglo XX con el llamado a una revolución en el estilo. El nuevo siglo, en su debut, necesitaba su propia moda y estos artistas y arquitectos estaban comprometidos a proporcionársela. Mucho más que una transformación en el interior de las artes, ésta había de ser una transformación *del* arte, el cual, a través de la decoración y el diseño, había de dejar el coto cerrado del museo para entrar en cada rincón de la vida cotidiana.

De acuerdo con el nuevo *ethos* de *l'art dans tous*, se apeló a los ambientes y objetos de uso cotidiano para proporcionar una sensibilidad nueva, moderna, un cambio radical en el gusto público. Muebles y decoraciones de interiores, empapelados y diseños textiles, floreros y cafeteras, fachadas arquitectónicas y anuncios murales: éstas eran las nuevas

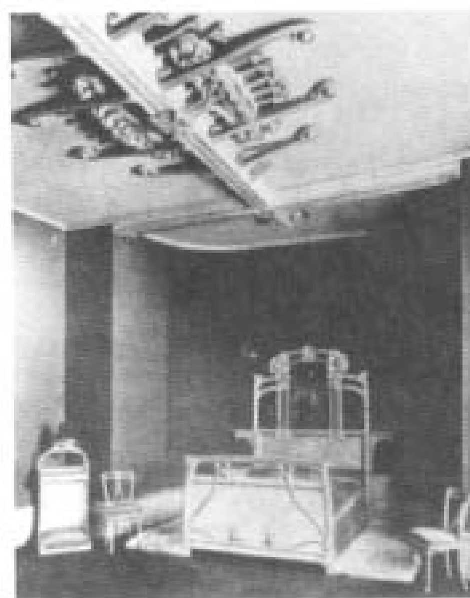


Fig. 6: Vittorio Ducrot, dormitorio en la exposición de Turín, 1902.

armas revolucionarias de una vanguardia artística que hacía equivaler una transformación del gusto a una transformación de la sociedad misma. "*L'arte della vita sociale*" fue bautizado por Giovanni Beltrami "*Socialismo della Bellezza*".

Italia se apropió de este movimiento para publicitar su nuevo estatus de potencia industrial y para promover sus propios diseñadores y arquitectos iniciando la primera Exposición Internacional de Arte Decorativo Moderno, que se inauguró en Turín en 1902. El Circolo Artistico di Torino anunció que no serían admitidos en la exposición ni "simples imitaciones de estilos pasados ni productos industriales no inspirados por un sentido artístico", sino solamente "productos originales que mostraran una tendencia decisiva hacia la renovación estética de la forma".[11] El pabellón de

11. Richard A. Etlin, *Modernism in Italian Architecture, 1890-1940*, Cambridge, MIT Press, 1991, p. 29.

entrada a la exposición de Turín fue construido por Raimondo D'Aronco, a quien se le otorgó el primer premio por sus diseños. Extrañamente similar al pastiche posmoderno de *fin* de siglo, a principios de siglo la "nueva" arquitectura de D'Aronco hizo que originalidad equivaliera a ahistoricidad y a una mezcla ecléctica de fuentes culturales discordantes. Los pilones del pabellón de entrada de D'Aronco fueron descriptos como "egipcios" en carácter, mientras que su techo corredizo era "japonés". Alfredo Melani consideró "cordialmente oriental" a la "brillante coloración" de la entrada (en ese momento, D'Aronco estaba trabajando en Turquía como arquitecto en jefe del sultán). También se detectaron influencias asirio-babilónicas.[12] Pero la inspiración inmediata de D'Aronco fue el pabellón de entrada construido por el austríaco Josef Olbrich para una exposición en Darmstadt en 1901. Resulta significativo que a pesar de la retórica del internacionalismo, los países que participaron en Turín fueron casi exclusivamente potencias imperiales europeas (Japón y los Estados Unidos, *aspirantes* a potencias imperiales, eran excepciones).

En el siglo XIX, el exotismo oriental significaba traer a casa los trofeos del imperio, disponiendo el mundo-en-miniatura como una instalación en los interiores burgueses: pieles de leopardo, plumas de avestruz, alfombras persas, vasijas chinas, sedas japonesas. En el nuevo siglo, el orientalismo significaba la apropiación de motivos de diseño exóticos (descubiertos en las nuevas revistas fotográficas de arqueología y antropología)[13] y su integración como superficie abstracta, ornamental; una especie de barniz cosmopolita que recubría las realidades de la dominación imperial con una forma onírica de internacionalismo cultural.

12. Ibid., pp. 39, 58.

13. No puede sobreestimarse la importancia de revistas y publicaciones periódicas en esta época. Los nuevos métodos de reproducción fotográfica permitían que circularan globalmente imágenes de culturas exóticas y excavaciones arqueológicas, pero también las formas artísticas y arquitectónicas más contemporáneas. Estas imágenes aislaban a los objetos de sus contextos culturales y políticos específicos y hacían posible una imitación amplia por parte de artistas creativos de toda nacionalidad. Alentaron entre los críticos y teóricos del arte la búsqueda de similitudes formales entre productos culturales diferentes, frecuentemente con el objeto de sugerir la existencia de formas universales de la cultura humana.



Fig. 7: Agostino Lauro, Palazzina Lauro, 1902.



Fig. 8: Salón del Palazzina Lauro, 1902.

Los pabellones de D'Aronco anunciaban que Italia había ingresado a la nueva sensibilidad de la Europa imperial y que podía competir con las naciones "avanzadas" en el diseño de objetos estéticos y en su elaboración comercial, aun cuando el contenido y la forma del nuevo estilo fueran un retorno nostálgico a la naturaleza: la línea curva, las formas orgánicas y vegetativas del *stile floreale*. Escribió un contemporáneo: "El retorno a los tesoros de las formas naturales ha sido universalmente reconocido como el principio cardinal de la renovación de las artes decorativas".[14] Y sin embargo, como decoración y diseño de superficie, estas "formas naturales" sufrieron un proceso de abstracción y compresión que tenía precisamente la marca de ese industrialismo de gran ciudad que sus ambientes totalmente diseñados parecían querer mantener a raya. En la exposición de Turín, se pretendía que la unidad de estilo se continuara armoniosamente y sin fisuras en los escaparates de las mercancías, que ya no exhibirían el ensamblaje habitual de objetos aislados sino conjuntos "orgánicos", "una serie de complejos decorativos de interiores completos, sensibles a las verdaderas necesidades de nuestra existencia".[15] En la exposición de Turín se exhibieron instalaciones completas de Henry van de Velde (Bélgica), Peter Behrens (Alemania), Josef Olbrich (Austria) y Mackintosh y MacDonald (Escocia), y si bien toda la constelación de exhibiciones afirmaba una transformación estilística "universal", la competencia comercial alentaba las diferencias nacionales para identificar los productos en el mercado internacional.

Los organizadores aspiraban a exhibiciones que proporcionarían "(...) prototipos de decoraciones completas adaptadas a todos los hogares y todos los ingresos y especialmente para los más humildes, para promover una renovación real, efectiva y completa" del escenario de la vida cotidiana.[16] La teoría de la "renovación completa" era tanto romántica, al evocar la visión wagneriana de la *Gesamtkunstwerk*, como "científica", al basarse en la premisa conductista de que los nuevos ambientes sociales crearían nuevos habitantes. El ambiente total había de suministrar adoctrinamiento visual educando el gusto público como "arte aristocrático en una sociedad

14. Citado en Etlin, *Modernism in Italian Architecture*, p. 33.
15. Enrico Thovez, citado en Etlin, p. 29.
16. Ibíd., p. 28.

democrática".[17] En la práctica, sin embargo, las técnicas de producción combinaban el uso de maquinaria industrial sofisticada con la habilidad artesanal de la pequeña tienda, lo que limitaba el mercado a una elite consumidora de lujo. A pesar de la retórica democrática, estos interiores sólo eran encargados por los más ricos y su efecto social era el de aislar a esta clase. Las realidades urbanas de los inquilinatos y la pobreza de las clases trabajadoras eran excluidas de los mundos privados de estos interiores coordinados por el diseño. En la exposición de Turín, la "Palazzina Lauro", un esfuerzo colectivo de numerosas firmas bajo la dirección del empresario italiano Agostino Lauro, fue un emprendimiento comercial importante para atraer clientes entre los acomodados. Las ventanas eran vidrios coloreados en elaborados diseños florales y vegetales, que combinaban interior y exterior en un todo decorativo.

Los dormitorios –las verdaderas "habitaciones de ensueño" de la burguesía– eran un sitio favorito para las decoraciones de interior coordinadas. Esos interiores fantasmagóricos, escribió Benjamin, "(...) nos aprisionaban sin esperanza. Entonces vino el cine y con la dinamita de sus décimas de segundo hizo saltar ese mundo carcelario. Y ahora emprendemos entre sus dispersos escombros viajes de aventuras".[18]

Fue la Primera Guerra Mundial la que interrumpió el "sueño de que uno está despierto" del Jugendstil, haciendo erupción "con un rugido" en 1914. Benjamin escribió: "Una generación que todavía había ido a la escuela en tranvía tirado por caballos, se encontró súbitamente a la intemperie, en un paisaje en que nada había quedado incambiado a excepción de las nubes. Entre ellas, rodeado por un campo de fuerza de corrientes devastadoras y explosiones, se encontraba el minúsculo y quebradizo cuerpo humano".[19]

III

Benjamin entendió la Revolución de octubre de 1917 en términos de este trauma de la destrucción de las épocas de guerra, como la "(...) primera tentativa [de la humanidad] por hacerse con el control del nuevo

17. Mario Ceradini, citado en Etlin, p. 29.
18. *Discursos interrumpidos*, pp. 47-48.
19. *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*, p. 112.

cuerpo [de la técnica]".[20] Su exposición y conversión a lo que él llamaba "comunismo radical" fue el resultado de su relación amorosa con Asja Lacis, una actriz y directora de teatro lituana que trabajaba con Brecht y a la que conoció en Capri en 1924. Para Benjamin la vanguardia cultural de la que Lacis era parte difería decisivamente del ensueño de revolución propio del Jugendstil. Evitando las fantasmagorías escapistas, el arte revolucionario se enfrentaba directamente con el *shock* de la experiencia moderna y, quitándole la delantera al montaje cinematográfico, hacía de la fragmentación un principio constructivo. En vez de retirarse a ambientes privados, adornados con diseños inspirados en el mundo natural de las flores y la vida orgánica, afirmaba la tecnología industrial como nueva "naturaleza" y se colocaba, como un cuerpo de ingenieros o científicos de laboratorio, al servicio de la transformación social. Esta vanguardia pensaba la cultura no como compensación de la industrialización sino como su puesta en acto.

Por supuesto, la vanguardia revolucionaria no constituyó una ruptura completa con el pasado. Ya antes de la guerra Alfred Loos había difamado la decoración del Jugendstil, llamándola "excremento", e insistía en que deshacerse de esta costumbre era tan necesario como el adiestramiento sanitario. Artistas y pintores ya habían glorificado la máquina y desarrollado una estética de la fuerza industrial, y futuristas visionarios como Antonio Sant'Elia estaban proponiendo diseños para las utopías urbanas. Pero en el contexto de la Revolución de 1917, estas prácticas fueron transformadas de "estilo" artístico en programa político. Alexander Rodchenko escribió en 1921: "Todos los nuevos acercamientos al arte brotan de la tecnología y la ingeniería y se mueven hacia la organización y la construcción".[21] Además, la vanguardia podía imaginar ahora un nuevo cliente para el arte, la clase trabajadora, y esto cambió toda la concepción del diseño estético. La propuesta de Vladimir Tatlin para un *Monumento a la Tercera Internacional*, exhibida por primera vez en Leningrado y en Moscú en 1920, se convirtió en el ícono del nuevo estilo revolucionario cuando fue expuesta en la "*Exposition*

20. *Dirección única*, p. 98.

21. Citado en *The Great Utopia: The Russian and Soviet Avant-Garde, 1915-1932*, Nueva York, Museo Guggenheim, 1992, p. 267.



Fig. 9: Alexander Rodchenko, póster de película para Dziga Vertov, Cine-Eye, *1924.*

internationale des arts decoratifs et industriels modernes" de París. Queriendo, en su realización final, ser un tercio más alta que la torre Eiffel, desplegaba los principios "revolucionarios" de transparencia estructural y formas mecánicas, adaptados a "intenciones utilitarias". Pensados para ser construidos (¡al igual que los pasajes de París!) a partir de hierro y vidrio, sus tres volúmenes transparentes, rotando a velocidades diferentes (uno completaba su rotación en un año, el otro en un mes, el tercero en un día), habían de alojar las distintas oficinas del Comintern, mientras que la torre actuaría como estación de transmisión de propaganda revolucionaria. Evocando la forma industrial de una grúa de petróleo o de construcción, o la de un pozo de minería, era una máquina para la generación de la revolución mundial, un monumento

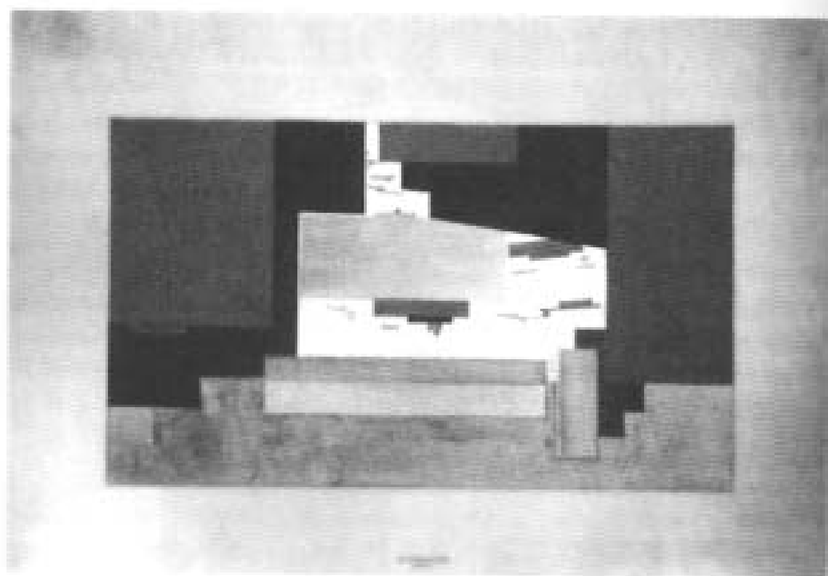


Fig. 10: El Lissitzky y Kazimir Malevich. Estudio para las cortinas del salón de reuniones del Comité para la Abolición del Desempleo, 1919.

trabajador, que conmemoraba el futuro antes que el pasado. Maiakovski lo llamó "el primer monumento sin barba".

El constructivismo ruso, del cual Tatlin sostenía ser el fundador, junto con el suprematismo, el productivismo y otros movimientos de vanguardia bolcheviques, resonaban y reaccionaban ante otros movimientos de preguerra y posguerra en occidente: la Bauhaus alemana, el futurismo italiano y el modernismo de Le Corbusier. Mientras que, por ejemplo, Le Corbusier proclamaba que una revolución en la arquitectura podía *sustituir* a la revolución social, los artistas bolcheviques se desplegaban en un campo de imágenes engendrado *por* la Revolución. Los suprematistas reclutaban incluso formas abstractas y geométricas al servicio de la Revolución, como en el famoso anuncio de la guerra civil de Lissitzky, *Derrota a los Blancos con la cuña roja* (1920). Trabajando con Malevich, Lissitzky desarrolló conexiones más oscuras entre forma y contenido, como en su estudio para las cortinas del salón de reuniones del Comité para la Abolición

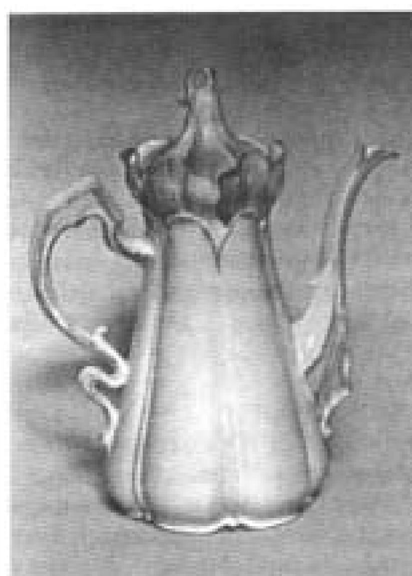




Fig. 11 y 12: Izquierda: cafetera, 1902. Derecha: Kazimir Malevich, tetera, 1923.

del Desempleo. Modelar una nueva cultura de consumo era un proyecto menos conocido entre los de la vanguardia que el arte directamente agitativo o el arte no-representativo de las formas puras. Después de todo, el consumo era la meta de la producción socialista. Y sin embargo, el consumismo capitalista –la cultura de las mercancías– había sido denunciado, de modo irredimible, como "burgués" (*meshchanskii*). Rodchenko, en París para la Exposición Internacional de 1925 (en la cual se exhibió su *Interior de Club de Trabajadores*), quedó alterado por la masa de cosas exhibidas para la venta en esa ciudad y por el insaciable deseo de consumo –sensual y sexual– que tal abundancia provocaba.[22] Christina Kiaer

22. Ver Christina Kiaer, "Russian Constructivism and the Practices of Everyday Life", conferencia inédita leída en el Encuentro Anual de la College Art Association el 17 de febrero de 1994. Kiaer ha llevado a cabo una labor pionera en este campo. Su trabajo de archivo no sólo documenta la entera discusión sobre consumo "socialista" entre los constructivistas. Sus especulaciones teóricas arrojan nueva



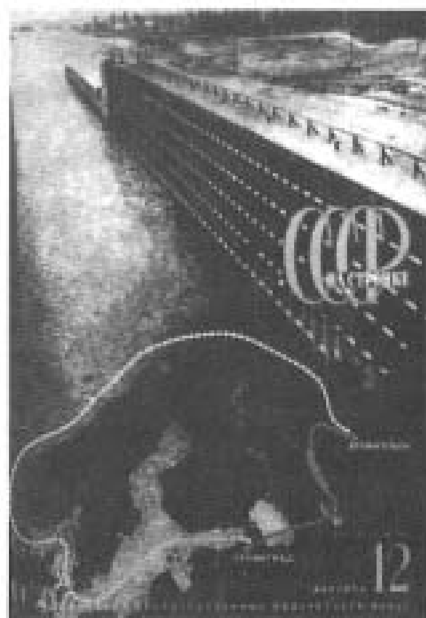


Fig. 13 y 14: Arriba: Iurii Pimenov, Estamos construyendo el socialismo, *1927. Abajo: Alexander Rodchenko, cubierta para SSSR na Stroike* (URSS en construcción), *1933.*

despliega la contrateoría del objeto socialista de Rodchenko: "Debemos producir y amar cosas reales".[23] En vez de ser fetiches que dominan a los trabajadores que los hicieron, las mercancías deben volverse "camaradas" en la lucha revolucionaria. Rodchenko condenaba la mercantilización de las mujeres en París. Veía a Francia como una república construida a partir de las mujeres como cosas.[24] En contraste, su teoría de los objetos como camaradas implicaba tratar a las cosas como humanas, agentes subjetivos que colaboraban con el consumidor en su existencia cotidiana. Esto conllevaba la introducción del "arte" en la vida cotidiana, precisamente el programa del Jugendstil, pero con una diferencia: en forma y diseño, el objeto socialista comunicaba la nueva "naturaleza" industrial, y la humanizaba. El Jugendstil alentaba la fantasía consumista de rehacer el propio ambiente personal de acuerdo con el capricho individual, como compensación por la fealdad del mundo exterior. El efecto del diseño socialista era llevar el ambiente industrializado al interior, donde podía ser consumido como objeto de placer individual y uso doméstico.

El efecto utópico de los objetos "socialistas" es su promesa de subsanar la brecha entre producción y consumo. Pero a pesar de la gran energía que la vanguardia le dedicó a su diseño, el proyecto de una cultura socialista del consumo permaneció en su mayor parte irrealizado. Cuando Benjamin visitó Moscú, a fines de 1926, notó la "(...) conversión del esfuerzo revolucionario en esfuerzo técnico", un esfuerzo que estaba comprometido de manera urgente no con el cambio cultural, sino con "(...) la electrificación, la construcción de canales, la edificación de fábricas".[25] La cultura de la producción abrumaba la cultura del consumo y, para la década de 1930, la había hundido casi por completo. La fantasmagoría de la producción ilimitada asumió cualidades tan perturbadoras como las de la fantasmagoría del consumo ilimitado que horrorizó a Rodchenko en París. La tarea hercúlea del colectivo socialista era reconstruir el mundo: cambiar el curso de

---

luz sobre la problemática más general del fetichismo de la mercancía y del deseo mercantil. Ver su disertación de próxima aparición "The Russian Constructivist 'Object' and the Revolutionizing of Everyday Life, 1921-1932", University of California, Berkeley, 1995.

23. Rodchenko, citado y traducido en Kiaer, p. 2.

24. Ibid., p. 8.

25. *Dialéctica de la mirada*, p. 47.

los ríos, electrificar el país, transformar a campesinos en proletarios y crear ciudades completamente nuevas. La realidad detrás de esa fantasía productiva era la coerción estatal: el trabajo forzado construyó el Canal del Mar Blanco, glorificado en las fotografías de Rodchenko de 1933 (y decenas de miles murieron); el trabajo forzado colectivizó la agricultura soviética, heroizada en el filme de Vertov de 1931 *Tres canciones de Lenin* (y millones perecieron).

IV

Podría decirse que las fantasmagorías soviéticas de la producción generaron un nuevo "sueño", un sueño que esta vez cayó sobre la propia Revolución. Benjamin, aunque renuente a atacar al Comintern o al Partido abiertamente, era consciente, por lo menos desde la década del 30, de que el "comunismo" que defendía no era el que se practicaba en la Rusia de Stalin. Criticaba, en general, "(...) la ilusión de que el trabajo en la fábrica, situado en el impulso del progreso técnico, representa una ejecutoria política (...) no se pregunta (...) con la calma necesaria, por el efecto que su propio producto hace a los trabajadores (...)".[26] No creía que determinados estilos artísticos fueran en sí mismos inherentemente progresistas. La frecuentemente citada línea final de su ensayo de 1936, "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" –que "El comunismo le contesta" a "el esteticismo de la política que el fascismo propugna" con "la politización del arte"– intenta establecer una clara distinción entre esos dos términos.[27] Sin embargo, la tragedia es que cuando el arte abandona su autonomía "burguesa" y se posiciona al servicio de la revolución política, corre constantemente el peligro de volverse su contrario: al glorificar el poder, cualquiera sea su credo, el arte "político" estetiza la política. Y, de hecho, en los años treinta, las formas estéticas, producidas con los más variados objetivos políticos, se encontraron y se enlazaron tan persistentemente que no pueden suministrar términos coherentes o alegóricos para narrar la historia de los sucesos históricos.

26. "Tesis de Filosofía de la Historia", citado en *Dialéctica de la mirada*, p. 97.
27. Ver "Estética y *anestésica*", en este mismo libro.

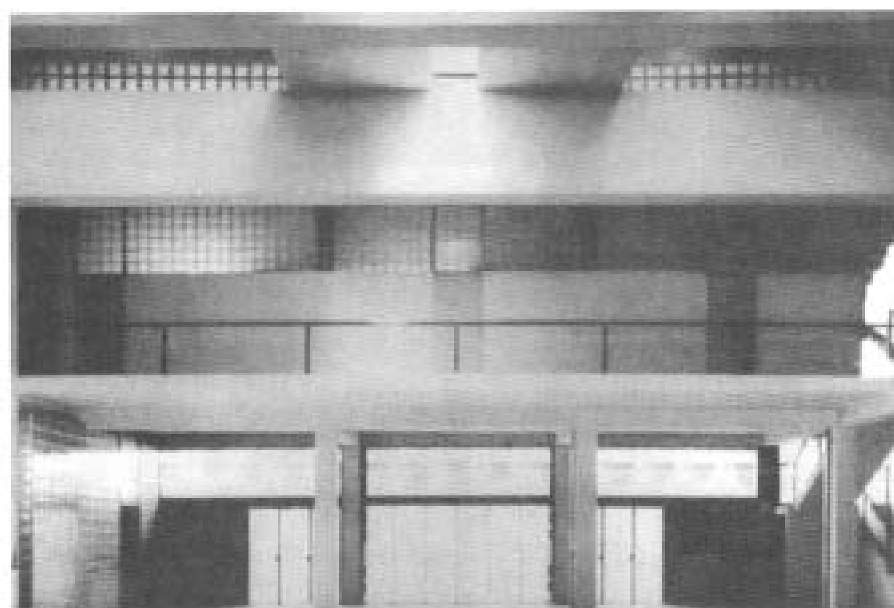


Fig. 15: Giuseppe Terragni, casa del Fascio, Como, 1933-1936.

Las conexiones entre el futurismo italiano y el constructivismo ruso (a través del futurismo ruso) eran personales, si no programáticas. Las similitudes entre el arte nazi y el realismo socialista han sido señaladas repetidamente desde que sus pabellones nacionales se enfrentaron en la Feria Mundial de París en 1936. La Casa del Fascio era una "casa de cristal", no menos "transparente" que el *Monumento a la Tercera Internacional* de Tatlin. Su construcción de vidrio y hormigón seguía un estilo internacional que había sido usado por Moisei Ginsburg a mediados de los veinte para un apartamento en Moscú y perfeccionado por Le Corbusier en la Villa Savoye. (Le Corbusier no era irónico cuando decía que la Villa Savoye era una unidad modelo para las viviendas destinadas a las masas.)

Pero quizás más extraordinario (y menos comentado) sea el hecho de que la piedra de toque de la arquitectura urbana stalinista, la altísima torre de base enorme que desde entonces se ha llamado "Gótico Stalin", tenga una notable afinidad estilística con una edificación que simboliza





Fig. 16 y 17: Izquierda: Andrei Boretsky, L. Polyakov, Hotel Leningrado, Moscú, 1948. Derecha: Schultze and Weaver, Waldorf-Astoria, 1931.

la antítesis misma del estado de los trabajadores: el legendariamente lujoso Hotel Waldorf-Astoria, construido en Nueva York en 1931. Con Stalin, no sólo los hoteles sino también los edificios del gobierno y la Universidad de Moscú fueron construidos en ese estilo (cuya aguja central, pensada para ser singularmente rusa, tiene ecos de la forma del Empire State). Por supuesto, las diferencias de contexto y de uso eran cruciales cuando estas edificaciones fueron construidas, demostrando, contrariamente a las pretensiones conductistas del Jugendstil y de los bolcheviques, que el poder del ambiente construido para determinar la vida social tiene sus límites. Las similitudes estilísticas entre los regímenes políticos que pueden distinguirse en una misma época histórica no deberían llevarnos a confundir las realidades de los regímenes mismos. Tales similitudes tenían mucho que ver con lo que era técnicamente posible en ese tiempo, y con el hecho de que esos regímenes, conociendo muy bien lo que los

otros estaban haciendo, competían internacionalmente por la lealtad de las masas demostrando su capacidad de construir formas industriales avanzadas. Los proyectos de viviendas masivas, tránsito masivo y producción masiva, en tanto problemas técnicos, podían ser entendidos en términos similares, pero la insistencia de cada régimen en la singularidad de su propia solución era crucial para su legitimación política. Por otro lado, incluso las similitudes formales estaban lejos de ser absolutas. Las estructuras construidas en el estilo "Gótico Stalin" dilapidaban más espacio urbano que los rascacielos en las ciudades capitalistas. El Waldorf-Astoria y el Hotel Leningrado denotaban esferas públicas incompatibles. El primero, como espacio comercial, era propiedad privada, y sin embargo era accesible a cualquiera que pudiera pagar su precio. En Moscú, el espacio público significaba propiedad estatal, pero el acceso a la mayoría de los edificios estaba restringido a miembros de un sindicato particular, una profesión o la elite del partido. Tampoco deberían confundirse las épocas temporales: la apelación de "el arte a la vida" tuvo implicancias muy distintas en Italia en 1902, después de la Revolución de Octubre de 1917 y, tal como lo demostró la suerte de los artistas de la vanguardia, en la Unión Soviética después de 1930. Todas estas complejidades, y otras, serían necesarias para construir una gran narrativa sobre la relación entre el arte y la sociedad en el siglo XX. Pero mi propósito no es proporcionar tal narrativa. Más bien, se trata de sugerir que, dada la "caída" de cierta clase de socialismo, dada la persistencia de las atracciones del fascismo, dada la ubicuidad del orden económico capitalista, tal historia, de ser contada hoy, no puede tener un final moral exento de ambigüedades.

Es plausible sostener que la suerte de la vanguardia del siglo XX "prueba" que el arte es impotente políticamente, dependiente del poder, de cualquier clase, y vulnerable a la apropiación por parte del *status quo*. Es igualmente plausible alegar que el arte y la arquitectura del siglo XX han tenido su propia historia, y que sufrieron un desarrollo transnacional, en verdad global, impermeable a las fronteras políticas e independiente de los sucesos políticos. Pero para ser justos con Benjamin, quien rechazó todas las aproximaciones que conciben la historia del arte como un discurso separado, nuestra historia debería ser una historia política, no del arte. Su construcción implicaría arrancar piezas del pasado de las narrativas tradicionales

"por medio de un agarre firme, brutal" para rescatarlas de la *debris* de los sistemas de significado culturales de este siglo. Implicaría reunir estas piezas no en una narrativa lineal sino en constelaciones que pongan en cuestión las tendencias políticas del presente. Permítanme entonces sugerir una última versión de *esa* historia, que nos llevará de vuelta a la ciudad, al mundo de ensueño y a la catástrofe.

V

> *Definiciones de conceptos históricos fundamentales: la catástrofe: haber desaprovechado la oportunidad; el instante crítico: el status quo amenaza permanecer; el progreso: la primera medida revolucionaria.*
> WALTER BENJAMIN (N 10, 2, p. 477).

En la década de 1930, Stalin inició la construcción del metro de Moscú, un logro tecnológico notable que era también una inmensa iconografía del poder. Conectando cada barrio de la ciudad, fresco en el verano y templado en el invierno, lo suficientemente profundo como para ofrecer refugio a toda la población urbana en caso de ataque aéreo, el sistema de trenes subterráneos de Moscú era arquitectura palaciega para la clase trabajadora. Cada estación era un ambiente total, que combinaba arquitectura, mosaicos y escultura, diseñada temáticamente y ejecutada estéticamente para representar un tema: la Revolutsii Ploschad, con sus relieves esculpidos de valentía revolucionaria; la magnífica Prospekt Mira, con sus bajorrelieves de escenas agrícolas; la Stantsia Mayakovski "art deco", con sus mosaicos de cielo y nubes, máquinas voladoras y hombres voladores en el cielo raso; y la suntuosa, zaresca, decoración de la Stantsia Komsomolskaya, con sus mosaicos de héroes nacionales pretéritos. Esto era, en verdad, decoración de interiores para las masas. Y si se les pregunta a los residentes de Moscú por sus experiencias infantiles de este extraordinario metro, contarán que era un lugar mágico, comparable a un parque temático de Disney, excepto que entrar costaba sólo unos pocos cópecs y que sus múltiples fantasmagorías intervenían habitualmente en la vida cotidiana; comparable también a una catedral,



Fig. 18: Alexei Shchusev, estación de metro Komsomolskaya, Moscú, 1952.

excepto que se la atravesaba distraídamente, siempre moviéndose con, a través de o contra la multitud, en camino hacia algún otro lugar. Los críticos han escrito que el mundo maravilloso del metro de Moscú era una ilusión, que disfrazaba el fracaso del socialismo en la superficie. Han criticado su estilo como una abdicación del estilo modernista y un retorno a la estética prerrevolucionaria. Han apuntado que esas formas arquitectónicas interpelaban al sujeto masivo, desechando al individuo como insignificante. Sin duda los críticos tienen razón. Pero precisamente porque estas casas de ensueño socialistas ingresaron en la fantasía utópica de la niñez, adquirieron fuerza crítica, como recuerdo, en





Fig. 19 y 20: Arriba: Póster para Novii Mir (Nuevo Mundo), *1927. Abajo: Alexei Sundukov,* La fila, *1986.*

los adultos. La generación de Gorbachov y la *glasnost* creció en la Rusia de Stalin. Komar y Melamid, *enfant terribles* del mundo artístico soviético tardío, pintaron una serie de imágenes paródicas de Stalin en extremo sacrílegas, pero también ambivalentes, como su pintura de un estandarte rojo con el eslogan: "Gracias, Camarada Stalin, por nuestra niñez feliz". En este mensaje hay nostalgia, así como también burla; nostalgia por un mundo que *tenía* que ser.

La generación de artistas de la *glasnost* volvió la forma estética de la revolución contra su contenido. Parodiando la iconografía de la utopía de la producción, la pintura de Alexei Sundukov *La fila* utiliza la diagonal para representar no las masas trabajando como productoras de la historia mundial, sino las masas esperando como consumidores, sin rostro, pasivos, soportando la historia como tiempo vacío. La brecha entre la promesa utópica, creída por los niños, y la actualidad distópica, que experimentan como adultos, puede en verdad generar una fuerza para el despertar colectivo. Éste es el momento del desencanto, de reconocer el sueño *como* sueño. Pero el despertar *político* exige algo más. Exige la "redención" de los deseos colectivos que el sueño socialista expresó antes de que se sumerjan en el inconsciente como olvidados. Esta redención es la tarea de la interpretación de sueños.

VI

La imagen colectiva de la ciudad como espacio utópico fue sacudida de manera fundamental en la Segunda Guerra por los catastróficos ataques aéreos que tantas ciudades sufrieron. Sin duda, las ciudades en todo el mundo han seguido atrayendo inmigrantes en números cada vez mayores, llevados por la promesa de trabajo y por sueños de consumo. Pero una contratendencia es cada vez más evidente: los sueños se están divorciando del espacio de la ciudad. El planeamiento urbano reciente ha estado más comprometido con la seguridad contra el crimen que con montar fantasmagorías para el deleite de las masas. Los centros comerciales como altares del consumo se han despegado del paisaje urbano y pueden ser resituados en cualquier parte. Mientras que la imagen de ensueño del automóvil es ahora empañada por la

conciencia grave de las realidades ecológicas, la incorporación a este modo individualista del transporte masivo fue desastrosamente destructiva para el espacio urbano.

Durante la Guerra Fría, cuando el Este y Occidente competían por la lealtad de las masas, había una motivación tanto política como económica detrás de la promoción occidental de los sueños de consumo. En los años cincuenta, la "cultura del hogar" fue mercantilizada y "máquinas para vivir" fue la respuesta capitalista a la reconciliación de la industria y la vida doméstica. Ahora que la Guerra Fría ha terminado, no está claro si las clases trabajadoras en estos países continuarán siendo seducidas por la zanahoria del consumismo mercantil. La producción para exportación es el modelo del éxito de las compañías capitalistas, que amenaza con volver obsoleto el principio fordista de poner dólares en los bolsillos de los trabajadores para acrecentar la demanda interna. En la obra *New Hoovers* (1981-1986), de Jeff Koon, los objetos de la "buena vida" ya han pasado a ser pieza de museo. En respuesta a las huelgas de trabajadores de finales de los sesenta, Fiat introdujo la producción robótica. Veintitrés mil obreros perdieron sus trabajos, pero la Fiat se benefició recuperando su posición en el mercado mundial. Por primera vez en la historia del capitalismo, el modelo para acrecentar las ganancias es situar a las personas *fuera* del trabajo, en la medida en que la "aerodinamización", un término utilizado antaño para la estilización del automóvil, ha devenido el lema de la reorganización corporativa.

Los trabajadores mismos son prescindibles. Y también lo son las ciudades que habitan. Los movimientos políticos urbanos radicales de los setenta fracasaron, no porque hayan sido incapaces de tomar el poder en las ciudades, sino porque el poder que contaba ya no estaba allí. El intento de revitalizar la ciudad como esfera pública tuvo lugar exactamente cuando el poder –económico, político y cultural– ingresaba en la geografía desterritorializada y global del ciberespacio. En tanto estructura de poder, la red conectora del espacio urbano está volviéndose obsoleta debido a las "autopistas de información" de la comunicación electrónica. Los sueños también han entrado en este espacio electrónico. También las fantasías de los niños residen allí. Es más probable que los niños de hoy se pierdan en un laberinto de imágenes mediáticas que en un laberinto de calles de ciudad. Los medios electrónicos proporcionan reproducciones masivas de imágenes, no de objetos. El diseño cuenta ahora más que nunca, suministrando a las mercancías una identidad nacional o corporativa que camufla las realidades dispersas y globales de la producción. Mientras las ciudades reales desaparecen, la imagen de la ciudad gana en atractivo mercantil. Como un eco de la demanda de una utopía social, como un espejismo de la existencia del deseo colectivo, la imagen de la ciudad entra en el paisaje doméstico.

La arquitectura posmoderna estaba comprometida inicialmente con el mejoramiento de las ciudades como espacios sociales. Pero el clima económico y político no era favorable a la reforma urbana. Más bien, la manera accidental en que las ciudades evolucionaban fue transformada en una virtud posmoderna, justificándose así la ausencia de toda política de urbanización. El estilo se ha vuelto ecléctico, una mezcla de formas neo, post y retro que niegan su responsabilidad con respecto a la historia presente. Reproducen la imagen de ensueño, pero rechazan el sueño. En esta época cínica del "fin de la historia", los adultos no son tan tontos como para creer en utopías sociales de cualquier clase, sean las de la producción o las del consumo. La fantasía utópica está en cuarentena, contenida dentro de las fronteras de los parques temáticos y los cotos turísticos, como un animal amenazado ecológicamente pero no por eso menos peligroso. Cuando se le permite alguna expresión, asume la apariencia de juguetes infantiles –aun en el caso de objetos sofisticados– como para probar que las utopías del espacio social ya no pueden ser tomadas en serio; son emprendimientos comerciales, nada más. Benjamin insistía: "Tenemos que despertar de la existencia de nuestros padres" (*L. P.*, p. 992). Pero ¿qué puede exigirse de una generación, si sus padres nunca soñaron?

Imaginando el capital: la economía política en exhibición

I

Están observando, en un nivel micro, las relaciones sociales de una nueva época industrial (Fig. 1). La imagen es un "sociograma", un diagrama de las interacciones que se producen entre profesores universitarios y estudiantes cuando se fecundan en una polinización cruzada con hombres de industria en un centro de investigación industrial universitario. La penetración, similar a la del semen, muestra una intervención administrativa

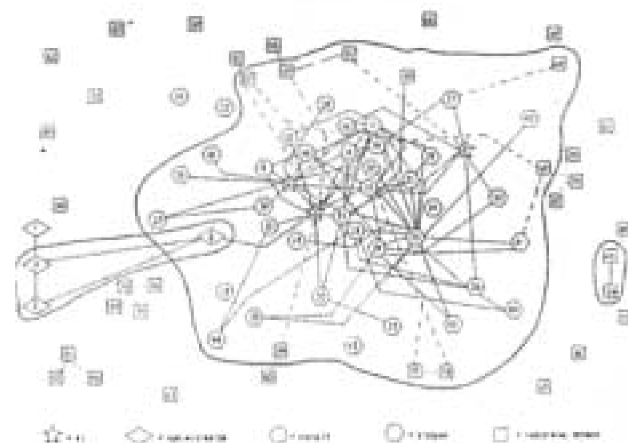


Fig. 1: Sociograma de relaciones para el centro UICR B.
De J. D. Eveland, Communication Networks in University/Industry Cooperative Research Centers, *1985.*

mínima en un embrión de investigación y desarrollo en ciernes. Es en estas instituciones informales y no jerárquicas donde una novísima progenie de capitalistas deposita sus esperanzas. Han cruzado la "segunda divisoria industrial", una reestructuración del capitalismo caracterizada por la producción descentralizada y por tecnologías transformadas de especialización flexible, tecnologías que imponen una estrategia competitiva de innovación permanente; de allí la necesidad de promover nuevas ideas y de mantener en gestación su potencial para la obtención de ganancias en el dominio patentado de las compañías privadas.[1]

Estos grupos productores de ideas están entrampados en redes globales que, de acuerdo con el secretario de Trabajo de los Estados Unidos, Robert Reich, acogen con entusiasmo a aproximadamente un quinto de la población estadounidense en la economía global con perspectivas de un futuro próspero, pero amenazan con dejar a gran parte de la fuerza de trabajo de la nación a la intemperie.[2]

Para tener una idea de cuán radical es esta reestructuración, compárese su amorfo sociograma con el modelo clásico de la compañía corporativa que dominaba el paisaje económico hasta hace dos décadas (Fig. 2). Esta forma data del cambio de siglo pasado (la "primera divisoria industrial") cuando la maquinaria de proceso continuo inició la producción masiva de bienes estandarizados, llevando a economías de escala que transformaron el sistema primitivo de compañías familiares en el capitalismo "corporativo" o "gerencial"[3]: corporaciones gigantescas, de propiedad anónima, que constaban de cientos de unidades operativas y

1. Ver Michael J. Piore y Charles F. Sabel, *The Second Industrial Divide: Possibilities for Prosperity*, Nueva York, 1984.

2. Ver Robert B. Reich, *The Work of Nations: Preparing Ourselves for Twenty-First Century Capitalism*, Nueva York, 1991. De aquí en adelante abreviado como *WN*. Los argumentos de Reich son controvertidos entre los economistas, muchos de los cuales son críticos de su trabajo, pero su posición de alto rango en la administración Clinton los avala.

3. Para una historia económica de la institución de la compañía estadounidense y la transformación al "capitalismo gerencial", ver Alfred D. Chandler, Jr., *The Visible Hand: The Managerial Revolution in American Business*, Cambridge, Massachusetts, 1977. Para una historia social y política de la misma transformación (al "capitalismo corporativo"), ver Martin J. Sklar, *The Corporate Reconstruction of American Capitalism 1890-1916: The Market, the Law, and Politics*, Nueva York, 1988.

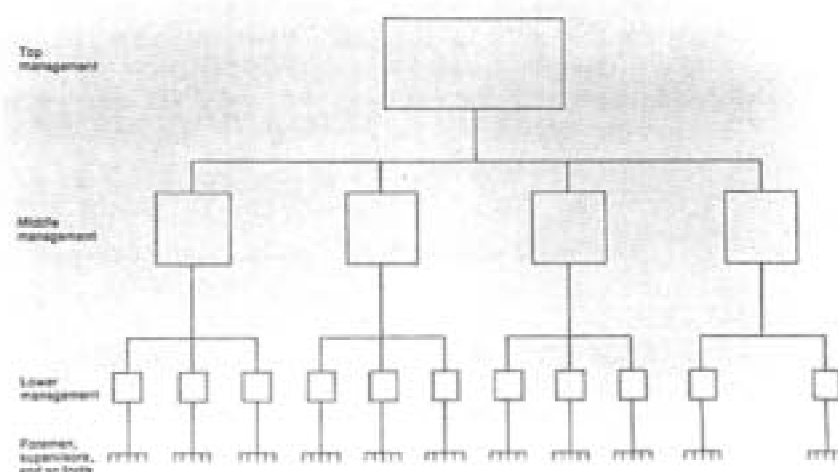


Fig. 2: La estructura jerárquica básica de la empresa de negocios moderna (cada caja representa una oficina). Alfred Chandler, The Visible Hand: The Managerial Revolution in American Business, *1977.*

miles de trabajadores, y cuyas operaciones internas estaban protegidas de la competencia. Cada unidad estaba administrada por una jerarquía de ejecutivos asalariados, los cuales, dado que la vigilancia y la coordinación constituían su tarea principal, son desde hace poco vulnerables al reemplazo por computadoras, en tanto las compañías en descomposición se esfuerzan por recortar sus jerarquías y por convertir la "grasa" gerencial en beneficios.

Cuando las corporaciones gigantescas tenían la supremacía, sus más altos ejecutivos, "estadistas corporativos", estaban cerca del poder político. En 1953, Charles Erwin "Engine Charlie" Wilson, presidente de la compañía industrial más grande del mundo, General Motors (su producción era equivalente a todo el PBN de Italia), alegó que no representaba ningún conflicto de intereses convertirse en el secretario de Defensa de Eisenhower: "No puedo concebir ni un solo conflicto porque durante años pensé que lo que era bueno para nuestro país era bueno para General Motors, y viceversa" (citado en *WN*, p. 48).

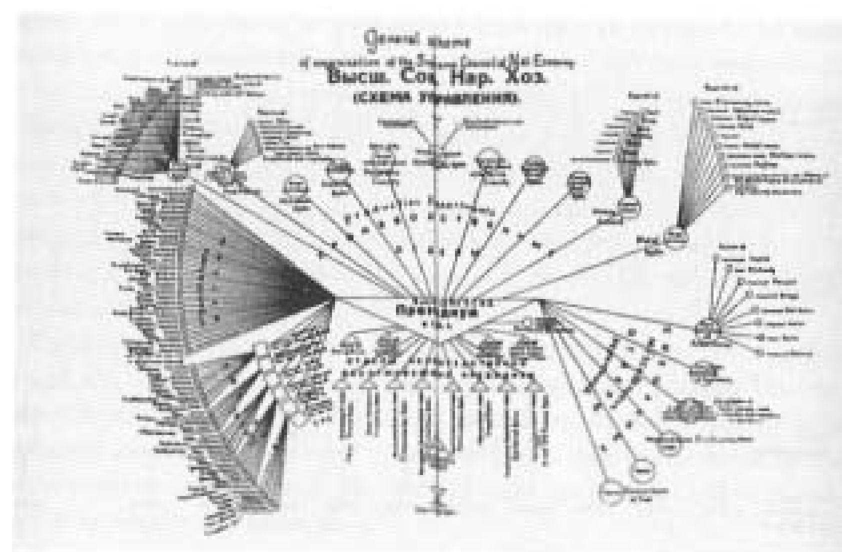


Fig. 3: Esquema general de la organización del Consejo Supremo de Economía Nacional, de The Russian Economist, *enero de 1921.*

Al mismo tiempo, todo dependía de conservar separadas estas unidades. Ésta era la época de la Guerra Fría, cuando la vida en el planeta pendía literalmente de un hilo: del problema de cómo se relacionaban el gobierno y la economía.[4] Por supuesto, Lenin había adoptado al por mayor la estructura disciplinante del capitalismo corporativo –formas jerárquicas, "gerenciamiento científico" taylorista, producción en serie– y los sóviets fueron entusiastas tempranos de los principios fordistas. En lo que

4. "Para asegurarnos contra cualquier retorno a los controles de tiempos de guerra o contra las seducciones del estatismo y el comunismo, la comunidad de negocios norteamericana lanzó a mediados de siglo una campaña de relaciones públicas vigorosa promocionando las maravillas del sistema de beneficios. General Motors produjo un largometraje de Hollywood en el que ejemplificaba las ventajas del capitalismo norteamericano. Carteles de anuncios en exteriores, erigidos por el Consejo Publicitario, proclamaban los beneficios de la libre empresa y los males del planeamiento gubernamental", *WN*, p. 43. En 1953, el presidente del Consejo de Consejeros Económicos de Eisenhower declaró que el "propósito último" de la economía norteamericana era "producir más bienes de consumo", citado en *WN*, p. 45.

respecta al capitalismo, tal como lo han señalado los "teóricos de la convergencia", la regulación gubernamental de la industria, la protección del trabajo y los programas de asistencia social, todos devinieron principios establecidos de los estados occidentales, reflejando aspectos significativos de la tradición socialista. Pero no era la similitud en las formas (Fig. 3) sino el flujo del poder, y de los bienes, lo que contaba. Dado que eran los propietarios de los medios de producción, los capitalistas no tenían necesidad de controlar el producto. Mientras que en el capitalismo el poder era consecuencia de la distribución de los bienes, en el socialismo soviético la distribución de los bienes era consecuencia del poder. Los bienes fluían fuera de las jerarquías de las corporaciones capitalistas hacia un mercado anónimo de consumidores; fluían hacia la jerarquía del Partido Comunista desde productores para los cuales su relación personal con el Partido determinaba su poder de consumo.

Es la despersonalización del intercambio en la sociedad capitalista lo que despolitiza el poder económico, sin importar cuán cercanos puedan estar los capitalistas y los políticos. El punto de intercambio mercantil es aquel en que se anula la comunidad social. Marx apuntó en los *Grundrisse* que en las sociedades tradicionales el intercambio sucedía en el límite entre comunidades; considerada bajo esta luz, sostenía, la sociedad capitalista es "antisocial".[5] George Simmel contestó más tarde en *La filosofía del dinero* que la experiencia vivida de esta pérdida de la comunidad era liberadora porque el intercambio monetario establece límites a la obligación mutua, limitando así las exigencias de la sociedad sobre el individuo.[6] Bajo el capitalismo, sin importar cuán burocrática sea su organización, tales puntos de indiferencia del mercado, y por consiguiente de libertad individual, son productivas del tejido mismo de la sociedad. En contraste, bajo el socialismo soviético, la deuda del individuo era "infinita", aun, en verdad especialmente, para los miembros del Partido. Dado que se concebía el intercambio social simbólico –obligación social y

5. Ver Karl Marx, *Elementos fundamentales para la crítica de la economía política (Grundrisse) 1857-1858*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1971.

6. Ver George Simmel, *The Philosophy of Money*, trad. de Tom Bottomore y David Frisby, Londres, 1978. [trad. esp.: *La filosofía del dinero*, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1997. N. del T.]

sacrificio– como ilimitado, se lo transformaba en "una tecnología monstruosa de dominación".[7]

¿Quién puede dudar de que durante la Guerra Fría el capitalismo demostró ser superior en el suministro de bienes? Los años 1945-1979 "(...) fueron testigos del crecimiento económico más dramático y extensamente compartido de la historia de la humanidad" (*WN*, p. 64). Dado el criterio de abundancia en el consumo, los norteamericanos creyeron fácilmente que el interés público era sinónimo de crecimiento de las grandes compañías. Las corporaciones estadounidenses y sus subsidiarias internacionales dominaban el mundo "libre". Sin embargo, dado que en apariencia este nuevo imperialismo no era político,[8] el principio organizador mundial de los estados-nación permitió la visión aliviadora, por comprensible, de que los cuerpos políticos estaban enlazados por el destino económico, todos "en el mismo gran barco, llamado economía nacional" y compitiendo con otras economías nacionales "en una regata mundial". Esta visión, sostiene Reich, ahora es simplemente "incorrecta" (*WN*, pp. 4-5). Debido a la enorme fuerza centrífuga de la economía global, no existe un destino económico compartido que establezca los términos para un "Acuerdo Nacional" entre empresas, gobierno e intereses laborales: "(...) ni la rentabilidad de las corporaciones de una nación, ni el éxito de sus inversores mejora necesariamente la calidad de vida de la mayoría de sus ciudadanos" (*WN*, p. 8).

El cuerpo político norteamericano, sostiene Reich, se ha despegado de la economía norteamericana (irónicamente, justo cuando las sociedades postsocialistas han sido exhortadas a adoptar su modelo): "(...) en tanto las fronteras tienen cada vez menos sentido en términos económicos, aquellos ciudadanos mejor posicionados para prosperar en el mercado

7. Ivaylo Ditchev, "Epitaph for Sacrifice, Epitaph for the Left" (de próxima publicación): "De acuerdo con la doctrina oficial de la era Stalin, la generación actual tenía que ser sacrificada por la venidera (...) [Un miembro del Partido estaba] *infinitamente* en deuda (...) preparado (...) en cualquier momento para organizar, para poner en práctica, para generar entusiasmo, para ser la vanguardia y el modelo del resto [:] (...) modesto (...) 'colectivista' (...) [sin] privacidad y egoísmo".

8. Sin embargo, tal como apunta Reich, no era una "(...) mera coincidencia que la CIA descubriera conspiraciones comunistas allí donde las corporaciones medulares de Norteamérica poseían, o deseaban poseer, explotaciones sustanciales de recursos naturales" (*WN*, p. 64).

mundial tienen la tentación de aflojar los lazos de lealtad nacional y, al hacerlo, desconectarse de sus conciudadanos menos favorecidos" (*WN*, p. 3). Cuando los miembros de una sociedad se vuelven conscientes de que "(...) ya no habitan la misma economía" (*WN*, p. 303), tienen la tentación de reconsiderar lo que se deben los unos a los otros. Este proceso suscita el peligro no sólo de una crisis de legitimación del estado de bienestar (ver el temprano Habermas, Claus Offe y Michael J. L. O'Connor) sino también de una crisis más profunda en la constitución social, porque cuestiona la definición de lo colectivo, la idea del "pueblo norteamericano" en sí misma.

II

Si bien puede ser prematuro decir que esta situación marca el fin de una era, al menos nos vuelve conscientes de la especificidad histórica de una visión particular de la sociedad, una que, como parte de la modernidad occidental, ha sido durante mucho tiempo presupuesta irreflexivamente. En efecto, esta visión ha sido siempre empañada por la línea borrosa que separa definiciones políticas y económicas; el problema no es tan nuevo como Reich da a entender. En un tiempo en que está resurgiendo el legado ambivalente del nacionalismo étnico, con frecuencia precisamente entre aquellos grupos que son dejados atrás por la nueva economía global, vale la pena enfatizar que no fue sobre la noción política de nacionalismo sino sobre la noción económica de un colectivo basado en el intercambio despersonalizado de bienes que, históricamente, descansó la tradición liberal-democrática. Esta base ha sido siempre potencialmente inestable.

La proposición de que el intercambio de bienes, más que señalar el borde de la comunidad, es capaz de funcionar como el fundamento de la vida colectiva necesitaba del descubrimiento de que en el cuerpo político existe algo como la "economía".[9] Este descubrimiento puede rastrearse hasta un sitio histórico particular: Europa, específicamente Inglaterra y

9. Antes de esto, el término *economía* significaba simplemente cuentas domésticas, derivado de *oikos* y *nomos*, las antiguas palabras griegas para hogar y ley, aplicado para el presupuesto familiar y nacional. La entrada "Economía (moral y política)" de

Francia, durante la Ilustración del siglo XVIII. La economía, cuando fue descubierta, ya era capitalismo, así que la descripción de uno conllevaba la descripción de la otra.[10]

El descubrimiento de la economía fue también su invención. Tal como nos ha enseñado Foucault, y los neokantianos mucho antes que él, cada nueva ciencia crea su objeto.[11] La gran maravilla es que una vez que un objeto científico es "descubierto" (inventado), éste adquiere capacidad de acción. Ahora se ve a la economía actuando en el mundo; causa sucesos, crea efectos. Dado que la economía no es encontrada como objeto empírico entre otras cosas mundanas, para que sea "vista" por el aparato perceptual humano tiene que atravesar un proceso, crucial para la ciencia, de mapeo representacional. Se trata de una duplicación, pero con una diferencia; el mapa cambia el punto de vista para que los observadores puedan ver el todo como si estuvieran afuera, de un modo que les permite, desde una posición interior específica, encontrar su rumbo. Los mapas de navegación eran prototípicos; el mapeo de la economía fue un efecto no buscado de esta técnica.[12]

El fisiócrata francés François Quesnay proporcionó el primero de estos mapas en 1758 (Fig. 4).[13] Su "cuadro económico" de la sociedad ("Tableau Économique") trazaba la interdependencia de tres sectores interactuantes de la economía –labradores, terratenientes y artesanos–

la *Encyclopédie*, escrita por Rousseau en 1755, distingue entre economía general, o "política", y economía doméstica, o "privada". Ver Jean Jacques Rousseau, "Economie ou Oeconomie (Morale et Politique)", en *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts, et des métiers*, ed. Denis Diderot y Jean d'Alembert, 18 vols., París, 1751-1752, 5: 337-349. Quesnay también colaboró en la *Encyclopédie*.

10. Esto podría autorizar la posición de que no hay economía excepto la capitalista (aunque este último término tuvo que esperar un siglo para su propio descubrimiento, cuando fue acuñado por los socialistas para estigmatizar el sistema económico prevaleciente). He tenido recientemente discusiones con intelectuales rusos que sostienen que el sistema soviético no *tenía* economía en el sentido moderno del término.

11. Ver Louis Dumont, *From Mandeville to Marx: The Genesis and Triumph of Economic Ideology*, Chicago, 1977: "Debería ser obvio que no hay nada como una economía allí afuera, a menos que y hasta que los hombres construyan un objeto tal", p. 24.

12. Ver Edward R. Tufte, *The Visual Display of Quantitative Information*, Cheshire, Conn., 1983.

13. El término *fisiocracia* significa "gobierno de la naturaleza". Alfred Marshall determinó el origen del término en la ley estoica del imperio romano tardío y en "la

mientras intercambiaban bienes y trabajo a lo largo del tiempo. Lo que era único allí era la representación orgánica de esos sectores como un todo entrelazado y autorreproductivo. Quesnay escribió a su amigo Mirabeau: "(...) el zigzag, entendido correctamente, suprime toda una serie de detalles y trae ante tus ojos ciertas ideas íntimamente entretejidas que al intelecto por sí solo le habría costado mucho entender, aclarar y reconciliar por medio del discurso".[14] El cuadro económico tenía seis variantes, cada una mostraba los efectos que una política particular o una práctica social tenían sobre la circulación (por ejemplo, variante iii: gasto en "excesos y lujo"; iv: "efectos rápidos" de los impuestos por adelantado; v: decadencia de la producción agrícola; vi: "los efectos destructivos del tributo" cuando "está sobrecargado por los cargos administrativos").

Es significativo que, al igual que muchos economistas políticos tempranos, Quesnay haya sido educado como médico.[15] La circulación de riqueza era para él la savia de la sociedad. Había un precedente medieval para esta metáfora. Aun antes de las teorías fisiológicas de William Harvey del siglo XVII, era común la descripción del dinero "circulando" a través del "cuerpo político". Thomas Hobbes hablaba del dinero como sangre; en el caso de Thomas Mun el dinero era la "grasa" que debía ser regulada para que este cuerpo no se volviera ni muy grueso ni muy magro. Pero si la idea de una economía política fue, de hecho, un descendiente

admiración sentimental por la vida 'natural' entre los indios americanos, a la cual Rousseau había prendido fuego (...) Antes de que pasara mucho tiempo se los llamó fisiócratas o adictos al gobierno de la naturaleza", Alfred Marshall, *Principles of Economics*, 2 vols., 1890, Londres, 1961, 1:756 n. 2; en adelante abreviado como *PE*. La propia visión de Marshall era mucho menos "sentimental": las tribus "salvajes" habían demostrado ser "(...) incapaces de aplicarse durante largo tiempo al trabajo continuo"; "(...) no parece haber razón para dudar de que casi todos los principales pioneros del progreso han sido arios", *PE*, 1:723, 724.

14. Citado en David McNally, *Political Economy and the Rise of Capitalism: A Reinterpretation*, Berkeley, 1988, p. 110. En adelante abreviado como *RC*.

15. Quesnay fue a Versalles como médico del Marqués de Pompadour y fue promovido en 1755 (a la edad de 61) a *le premier medecin ordinaire* del rey. Sir William Petty, John Locke y Nicholas Barbon (autor de *A Discourse of Trade*, 1690) fueron todos educados en medicina. Petty estudió anatomía en Holanda y más tarde escribió *The Political Anatomy of Ireland*. Locke se incorporó a la casa del Conde de Shaftesbury como médico.

TABLEAU ECONOMIQUE.

Fig. 4: "Tableau Économique", de François Quesnay, The Economical Table, *1766; 1968.*

directo de esta concepción feudal, entonces la originalidad de la teoría fisiocrática sobresale de manera más clara.

La diferencia del esquema de Quesnay residía en que daba cuenta de la generación de la riqueza así como de su circulación. Los terratenientes adelantaban capital a los otros dos sectores, pero en este modelo capitalista agrario sólo los labriegos lo devolvían (a los terratenientes) con un excedente. En contraste, el adelanto anual a los artesanos por parte de los terratenientes era devuelto sin adición. Sus gastos eran improductivos –en términos de Quesnay, y la metáfora es importante, "estériles"–.[16] Quesnay se inspiraba en la descripción de Sir William Petty de la tierra como madre de la riqueza y del trabajo que la cultivaba como el padre. Admirador del capitalismo agrario de Inglaterra, donde la agricultura científica tenía sus resultados visibles en un crecimiento de la prosperidad general,[17] concordaba con los seguidores de Petty en que si la materia era fértil, el trabajo prudente del labrador le aportaba forma. Juntos, la materia y el trabajo aportaban con cada nuevo año un *visible* excedente o producto neto *(produit net)* como superávit de lo que había existido con anterioridad. Consecuentemente, la postulación de lo que llamaré el "esquema de fertilidad" de Quesnay es precisamente lo que hizo posible la ruptura con los teóricos más tempranos de la riqueza.[18]

16. Más precisamente, los terratenientes eran la *classe distributive*, los labradores eran la *classe productive* y todos aquellos dedicados a ocupaciones no agrícolas eran la *classe sterile*.

17. Como resultado del movimiento de cercamientos del siglo XVII, el cultivo de los campesinos había sido en gran medida reemplazado por latifundios, administrados como empresas capitalistas. Los terratenientes contrataban trabajadores agrícolas para que trabajaran en sus grandes propiedades con el objeto de mejorar la producción para obtener beneficios comerciales. "La proporción entre los productos agrícolas sin procesar y las exportaciones manufacturadas inglesas creció desde el 4,6 por ciento en 1700 al 11,8 por ciento en 1725 y al 22,2 por ciento en 1750." La agricultura inglesa "(...) otorgaba un retorno del 100 por ciento sobre los préstamos" (*RC*, pp. 14, 146). La "ciencia" de Quesnay era en realidad un mandato para la reforma (capitalista) en Francia, donde la producción agrícola todavía estaba en su mayor parte modelada sobre el sistema señorial y la producción era comparativamente baja.

18. "Pensar el intercambio como ventajoso para ambas partes representó un cambio básico y señaló el advenimiento de la economía", Dumont, *From Mandeville to Marx*, p. 35.

Desde los comienzos de la contabilidad de doble entrada, en el norte de Italia durante el *quattrocento*, la matemática comercial había presupuesto que el intercambio era un juego de suma cero.[19] Dado que el comercio y el trueque involucraban el intercambio de equivalentes, la mera circulación en el interior de un sistema nunca podía aumentar el tamaño de la torta. La teoría mercantilista concluía que si una de las partes se hacía más rica a partir del comercio, era al precio de una pérdida por cuenta de la otra. De allí que de acuerdo con Jean-Baptiste Colbert, el influyente propulsor del mercantilismo en el siglo XVII, el comercio fuera una "(...) perpetua y pacífica guerra de ingenio y energía entre todas las naciones" (citado en *RC*, p. 73). El objetivo de esta "pacífica guerra" era obtener riquezas para las guerras reales, y la riqueza que contaba era el dinero. Según Colbert, "(...) todos acuerdan en que el poderío y la grandeza de un estado se mide enteramente por la cantidad de plata que posee" (citado en *WN*, p. 14). El "Pequeño libro de contabilidad doméstica" de Quesnay, tal como él lo llamaba, era un intento de convencer al rey francés de que el razonamiento mercantilista era incorrecto. En su ensayo para la entrada de "Grains" de la *Encyclopédie*, Quesnay argumentaba contra la teoría del dinero como riqueza del gobierno: "(...) un reino puede ser próspero y poderoso sólo por medio de productos que son continuamente renovados o generados a partir de la riqueza de un pueblo numeroso y energético" (citado en *RC*, p. 106). En "Hommes" escribió que en la vida económica de una "reino agricultor" el intercambio continuo entre las clases da como resultado un incremento de la riqueza como un todo y, consecuentemente, "(...) mientras más riqueza

19. La enseñanza de la matemática, aplicada al comercio, estaba bien establecida en el norte de Italia en el *quattrocento*. Se desarrollaron escuelas de cálculo en las ciudades ubicadas en las rutas comerciales. El primer libro impreso de matemática, la *Aritmética de Treviso*, enseñaba adición, sustracción, multiplicación y división en un formato que permaneció en su mayor parte inalterado en el siglo XX. Un típico problema de *Treviso*: "Dos mercaderes quieren trocar bienes. Uno tiene paño a 5 liras la yarda, y el otro tiene lana a 18 liras el quintal. ¿Cuánto paño debería tener el primero para obtener 464 quintales de lana?", citado en Frank J. Swetz, *Capitalism and Arithmetic: The New Math of the Fifteenth Century, Including the Full Text of the Treviso Arithmetic of 1478*, trad. de David Eugen Smith, La Salle, Illinois., 1987, p. 151.

produzcan los hombres por encima de su consumo, más rentables son para el estado" (citado en *RC*, p. 107). Un siglo después, Marx le daría crédito a Quesnay por haber visto que "(...) el lugar de nacimiento del plusvalor es la esfera de la producción, no la de la circulación" (citado en *RC*, p. 141).[20] Al mismo tiempo, en el "cuadro" que Quesnay proporcionó, estos dos esquemas, circulación (flujo circular) y producción (el esquema de fertilidad), se enlazaban el uno en el otro en el mismo cuerpo social.

Por supuesto, incluso los mercantilistas tenían un "esquema de fertilidad". Colbert le escribió al rey francés:

> En vista del hecho de tener sólo una cantidad constante de plata circulando en toda Europa, aumentada de tiempo en tiempo por aquella que llega de las Indias occidentales, es seguro y demostrable que si sólo hay 150 millones de libras de plata en pública circulación, uno sólo puede tener éxito en aumentarla en 20, 30 y 50 millones si al mismo tiempo uno remueve la misma cantidad de estados vecinos.[21]

Colbert estaba haciendo una distinción crucial: el comercio en el sistema europeo podía redistribuir riqueza "aumentando" las arcas de una nación a expensas de otra (con ninguna ganancia neta), pero para su aumento en un sentido absoluto, las colonias eran necesarias. Jean-François Lyotard, en un estudio reciente y por lo demás decepcionante, señala que el mercantilismo imaginó un "cuerpo comerciante" (el cuerpo de Europa) y un "cuerpo víctima" (de bárbaros extranjeros). El colonialismo implicaba un comercio de no equivalentes; era saquear una colonia en busca de metales preciosos, dando chucherías a cambio. Las colonias eran el "exterior" necesario del sistema, "(...) cuyo único rol es ser vaciado [canibalísticamente] en un 'interior', (...) el (...) cuerpo de Europa".[22] Lo que estoy describiendo como "fertilidad" era aquí consecuencia de la violación.

20. Nótese la metáfora del nacimiento para describir el "esquema de fertilidad" del trabajo productivo.

21. Citado en Jean-François Lyotard, *Libidinal Economy*, trad. Iain Hamilton Grant, Bloomington, Indiana, 1993, pp. 188-189.

22. Ibíd., pp. 198-199. Estoy distorsionando un poco la observación de Lyotard para hacer una mejor.

Entre los fisiócratas, el "cuadro económico" de Quesnay adquirió una importancia metafísica, "casi mística" (*RC*, p. 110). Influenciado por el cartesianismo, Quesnay describía frecuentemente el universo como una "máquina gigante", que operaba "(...) de acuerdo con leyes naturales de origen divino" (*RC*, p. 122).[23] Mirabeau describía el "(...) movimiento perpetuo de esta gran máquina" de la naturaleza, "animada y dirigida por sus propias fuerzas" como si "no necesitara dirección externa alguna" (citado en *RC*, p. 122). Estaba a sólo un paso de sostener que el sistema económico no tenía necesidad de control gubernamental. Quesnay no dio ese paso, cosa que sí haría Adam Smith varias décadas más tarde. Su preocupación era aconsejar al rey, quien, como "copropietario"[24] de la tierra del reino entero, podía tener pretensiones sobre su riqueza por medio de los impuestos: "la agricultura es patrimonio del soberano: todos sus productos son visibles; se los puede someter correctamente a tributo" (citado en *RC*, p. 102). Tal visibilidad, conducente a un patriotismo compulsivo, estaba ausente de las fortunas mercantiles, monetarias: "una forma clandestina de belleza que no conocía rey ni país" (citado en *RC*, p. 117). La demanda política de los fisiócratas era el "despotismo legal".[25] Quesnay escribió: "(...) debería haber una sola autoridad soberana, elevándose por encima de todos los individuos en la sociedad y todas las empresas injustas de intereses privados" (citado en *RC*, p. 117). Únicamente el rey, con la ayuda de sus consejeros ilustrados, estaba en posición de ver el todo y gobernar de acuerdo con las leyes naturales que garantizaban su funcionamiento racional. Joseph Schumpeter escribe en su *History of Economic Analysis*: "Quesnay no albergaba hostilidad alguna contra la Iglesia Católica ni contra la monarquía.

23. Las "leyes universales del orden natural (...) se aplica[ba]n de la misma manera a los Incas de Perú, el emperador de China y el rey de Francia", *RC*, p. 129.

24. Voltaire estaba horrorizado: "(...) que un solo hombre deba ser propietario de toda la tierra es una idea monstruosa", citado en *RC*, p. 142.

25. McNally advierte contra los malentendidos. Quesnay rechazó explícitamente el "despotismo monárquico" como una "fantasía" dado que ningún hombre solo "podía gobernar arbitrariamente sobre millones de hombres", citado en *RC*, p. 126. El "despotismo legal" significaba, más bien, el gobierno de la ley, no tanto un control judicial del monarca por parte de los *parlaments* como una apelación a los principios de la Ilustración como las "leyes" que debían guiar la acción de los reyes, *RC*, p. 127.

Aquí, entonces, estaba *la raison*, con toda su creencia acrítica en el progreso pero sin sus colmillos irreligiosos y políticos. ¿Necesito decir que esto encantaba a la corte y a la sociedad?".[26]

III

Leyendo *La riqueza de las naciones* (1776) de Adam Smith, uno se impresiona desde el inicio de que el público al que se dirige ya no se limite, tal como sucedía con Quesnay, al rey y su autoridad.[27] Hemos cruzado, en el plazo de dos décadas, una divisoria intelectual y política.[28] El "cuerpo entero del pueblo", que Smith considera constantemente, forma el público potencial de su libro. Este cuerpo social que se ve descripto a sí mismo es nuevo.[29] No es ya

26. Joseph A. Schumpeter, *History of Economic Analysis*, ed. Elizabeth Boody Schumpeter, 1954; Nueva York, 1986, p. 229. En adelante abreviado *EA*.

27. El libro de Smith alcanzó popularidad general, apelando a un público lector internacional. La primera edición del libro se agotó en seis meses. Entre 1779 y 1791 hubo cuatro ediciones inglesas y dos irlandesas; para 1793 hubo dos traducciones francesas; una pobre traducción alemana apareció en un año, pero una segunda y excelente traducción de Christian Garve, utilizada por Hegel, apareció en 1794-1796. La primera edición rusa fue publicada entre 1802-1806 y también estaban prontas a aparecer ediciones en danés, flamenco e italiano. Ver *EA*, p. 193.

28. Por supuesto, Smith estaba en deuda con Quesnay por toda la concepción de una "economía" de crecimiento por medio de la producción y el intercambio. De acuerdo con Dugald Stewart, quien dijo que el mismo Smith se lo había contado, este último planeaba dedicarle *La riqueza de las naciones* a Quesnay: "(...) los fisiócratas son el único grupo de autores que Smith reconoce operando en el mismo plano de discurso", Donald Winch, "Adam Smith's 'Enduring Particular Result': A Political and Cosmopolitan Perspective", en *Wealth and Virtue: The Shaping of Political Economy in the Scottish Enlightenment*, ed. Istvan Hont y Michael Ignatieff, Nueva York, 1983, p. 268. Quesnay no sólo estaba influenciado por Petty sino también por Locke, Shaftesbury y Hume, así que la diferencia entre Quesnay y Smith se debía menos a una cuestión de linaje intelectual o incluso de generaciones –Smith, nacido en 1723, era veintisiete años menor– que a una cuestión de contexto. El capitalismo agrario estaba bien establecido en Inglaterra para ese entonces, de tal manera que la autorregulación del mercado parecía natural y la interdependencia comercial un dato de la vida. Ver el importante trabajo de Joyce Oldham Appleby, *Liberalism and Republicanism in the Historical Imagination*, Cambridge, Massachusetts, 1992.

29. La visión que tiene Smith del nuevo cuerpo colectivo producido por la economía es tan ajena a lo que un cuerpo social *debería* ser que él se retrotrae,

el cuerpo político tradicional de la teoría feudal que incluso Rousseau podía todavía describir como "organizado, viviente y similar al del hombre", un ser moral, que posee una "voluntad general, que siempre tiende a la conservación y el bienestar del todo y de cada una de las partes", con el soberano como cabeza, las leyes y las costumbres como cerebro, y donde "el comercio, la industria y la agricultura son la boca y el estómago que preparan la subsistencia común; las finanzas públicas son la sangre que es descargada por obra de una sabia *economía*, desempeñando las funciones de un corazón con el objeto de distribuir alimento y vida por todo el cuerpo".[30] Con Smith se modifica la representación social. El cuerpo político no sólo se seculariza.[31] Pierde su estatuto ontológico y deviene pragmático; debe ser producido por el hacer. Ahora bien, incluso esto tiene un precedente. Maquiavelo describía al Príncipe como fundador de la polis, capaz de concebir el cuerpo político a partir de sí mismo. En la imagen hogareña de Francesco Guicciardini, su compatriota más joven, el legislador es como un amasador de pasta. Si "no tiene éxito con su mezcla la primera vez, hace un nuevo montón de todos sus materiales y los revuelve de nuevo" para obtener el producto correcto.[32] Pero los "amasadores" de Smith son las masas trabajadoras, aunque él no utilizara este término. Ellos construyen la sociedad al construir las cosas. La economía es el lugar de la acción creativa.[33] Y la política se retira del escenario principal.

en su teoría política y social, a nociones bastante tradicionales. Estas visiones incompatibles del colectivo son fuente de ambigüedades en sus textos, discutidas más adelante.

30. Rousseau, "Discourse on Political Economy", en *Basic Political Writings*, trad. y ed. Donald A. Cress, Indianapolis, 1987, p. 114.

31. Compárese con Rousseau: "(...) el cuerpo político (...) es también un ser moral que posee (...) una voluntad general (...) La voluntad más general es también siempre la más justa (...) La voz del pueblo es, en efecto, la voz de Dios", ibíd., pp. 114-115.

32. Citado en J. G. A. Pocock, *The Machiavellian Moment: Florentine Political Thought and the Atlantic Republican Tradition*, Princeton, NJ, 1975, p. 123. En adelante abreviado como *MM*.

33. Ésta es una ruptura significativa con la tradición renacentista en Inglaterra, que consideraba "afeminada" a la comercial Atenas en comparación con la virtud militar de Esparta: "(...) la sociedad como motor para la producción y la multiplicación de los bienes era inherentemente hostil a la sociedad como fundación moral de la personalidad", *MM*, p. 501. Smith conserva algo de esta crítica en *The Theory of Moral Sentiments*: la actividad económica no es suficiente para la creación de la buena sociedad, que exige a su vez virtud cívica y constreñimiento moral. Pero en el

Para Smith, la máquina no es una simple metáfora del universo como para Quesnay (así como también para Rousseau). Las máquinas son, literalmente, el medio por el cual el trabajo, dividido y especializado, deviene productivo.[34] Y aunque esa división ocurre hasta cierto punto en la agricultura, sólo la industria siente su efecto completo.[35] El ejemplo de Smith es una fábrica de alfileres, no una "gran manufactura" sino una "insignificante", lo suficientemente pequeña como para que podamos "ver" el principio de la división del trabajo que gobierna el todo (*WON*, 1:1:4). Esta cuestión de la visión es problemática. Smith no nos proporcionará perspectiva alguna –la de Dios, el rey o la Razón– desde la cual todo el cuerpo social productivo pueda ser visto. Ni tampoco veremos un objeto, como la tierra, que cause el crecimiento de la riqueza. Sólo vemos la evidencia material del fértil proceso de la división del trabajo: la asombrosa multiplicación de objetos producidos

reino limitado de la economía, la pasión predominante del egoísmo *puede* tener libre imperio bajo la forma del propio interés, justamente porque produce el bien del conjunto. Ver Adam Smith, *The Theory of Moral Sentiments*, 1759; Nueva York, 1971. En adelante abreviado como *TM*. [Existe una edición en español de la obra de Smith que ofrece una selección del texto original en inglés. Ver Adam Smith, *Teoría de los sentimientos morales*, México, El Colegio de México, 1941. N. del T.]

34. Las máquinas no causan la división del trabajo pero animan esta tendencia que es en sí misma una "consecuencia" de la naturaleza humana: "(...) esta división del trabajo, de la cual se derivan tantas ventajas, no es originalmente el efecto de un saber humano, que prevee y busca la abundancia general a la que da pie. Es la consecuencia necesaria, aunque muy lenta y gradual, de cierta tendencia en la naturaleza humana que no tiene en vista tal utilidad general; la tendencia a permutar, trocar y cambiar una cosa por otra", Smith, *An Inquiry into the Nature and Causes of the Wealth of Nations*, ed. Edwin Cannan, Nueva York, 1994, 1:2:14. En adelante abreviado como *WON*. [trad. esp.: *Investigación sobre la naturaleza y las causas de la riqueza de las naciones*, Madrid, Alianza.]

35. El libro de McNally es un excelente correctivo de la representación tradicional de la economía política como "una racionalización teórica sostenida del capitalismo industrial" (*RC*, p. xiii); es convincente su argumento erudito de que ha sido descuidada la importancia de la tradición fisiocrática en la teoría pricardiana. Pero si en verdad Smith fue "fuertemente crítico de los valores y prácticas asociados con los mercaderes y los manufactureros" (*RC*, p. xiv), si su teoría moral y política favoreció los valores de la vida agraria, esto no cambia el hecho de que fue la descripción teorética de Smith de la sociedad industrial naciente lo que fue absolutamente innovador, y de que fue este elemento de su teoría el que, ya sea que haya sido correcta o incorrectamente interpretado, tuvo un efecto histórico profundo y duradero.

para la venta. Las mercancías forman montones; en una fábrica de alfileres "dos o tres operaciones distintas" son desempeñadas por diez hombres. Esas diez personas, por consiguiente, "cuando se esforzaron (...) pudieron hacer entre ellas arriba de cuarenta y ocho mil alfileres en un día". Cada persona que, trabajando por su cuenta, "no podría haber (...) hecho veinte, tal vez ni siquiera un alfiler en un día", ahora hace un décimo de cuarenta y ocho mil alfileres, o cuatro mil ochocientas por día (*WON*, 1:1:4, 5).

El esquema de fertilidad de Smith es el *efecto multiplicador de un procedimiento*, no *algo*, ni siquiera *alguien*. Las máquinas, en ese entonces rudimentarias, no son en sí mismas fuente del valor, sino sólo el medio para ahorrar tiempo de trabajo e incrementar la destreza del trabajador.[36] Tampoco el "*stock* de capital", que pone al trabajo "en movimiento" (*WON*, p. lxi), es la fuente del valor.[37] Y si bien el trabajo es la fuente del *valor*, no es la fuente de la fertilidad para el crecimiento. Los trabajadores no son figuras prometeicas. El valor que producen se incrementa no como resultado de su propia fuerza sino como "efecto de la división del trabajo" (*WON*, 1:1:3). Esta división es la que causa la productividad de trabajo, máquinas y capital, no a la inversa. Como escribe Schumpeter, "(...) nadie, ya sea antes o después de A. Smith, jamás pensó en poner esa carga sobre la división del trabajo. Con A. Smith, es prácticamente el único factor en el progreso económico" (*EA*, p. 187).[38]

El esquema de la producción industrial –multiplicación por medio de división– es partenogenético. Smith está obsesionado con este carácter de los sistemas que se subdividen desde el interior con efectos beneficiosos. Esto es fundamental para su teoría del lenguaje. En su ensayo "Lenguaje", añadido a la edición de 1761 de la *Teoría de los sentimientos morales*, está fascinado por el hecho de que "(...) la humanidad ha aprendido

36. Las máquinas eliminan el "deambular" del trabajador de un tipo de ocupación a otra y "haciendo de esta operación la única ocupación de su vida, necesariamente incrementa muchísimo la destreza del trabajador", *WON*, 1:1:8, 9.

37. Contra la fetichización mercantilista del dinero, Smith sostenía "(...) que el oro y la plata son simplemente herramientas, nada diferentes de los utensilios de cocina, y que su importación aumenta la riqueza de un país tanto como la multiplicación de utensilios de cocina proporciona más alimento", citado en Simmel, p. 173.

38. De nuevo, esta es una ruptura con la tradición humanista anglo-escocesa, que veía la división del trabajo como la "primera causa de la corrupción", *MM*, p. 499.

por grados a separar y dividir casi cualquier suceso en un gran número de partes metafísicas, expresadas por las distintas partes del discurso, combinadas de distintas maneras en los diferentes miembros de cada frase y oración" (citado en *RC*, p. 179).[39] De manera similar, la ventaja del dinero como sistema reside en que puede, sin pérdida alguna, ser dividido en cualquier número de partes (*RC*, p. 179). Los filósofos, como los inventores de máquinas, ejercen su oficio "(...) combinando las fuerzas de los objetos más distantes y disímiles" (*WON*, 1:1:11). Al mismo tiempo su profesión, también, se beneficia de una división intelectual del trabajo; la "subdivisión del empleo en la filosofía, como en todo otro oficio, mejora la destreza y ahorra tiempo. Cada individuo se vuelve más experto en su rama peculiar, se hace más trabajo sobre el conjunto y gracias a esto la cantidad de ciencia es considerablemente incrementada" (*WON*, 1:1:11). Esta división del trabajo asombrosamente fértil tiene sin embargo consecuencias morales significativas, y éstas son negativas. La misma división que causa que el organismo social crezca en riqueza también causa que el trabajador individual se empobrezca. El libro de Smith no se detiene en esto, pero cuando describe cómo "(...) la entera atención de un hombre llega naturalmente a ser dirigida hacia un objeto muy simple" (*WON*, 1:1:9),[40] la naturaleza penosamente embrutecedora del trabajo dividido se hace visible:

> El hombre cuya entera vida es ocupada en desempeñar unas pocas operaciones simples (...) generalmente se vuelve tan estúpido e ignorante como es posible para una criatura humana. El torpor de su mente lo vuelve no sólo incapaz de saborear o tener parte en cualquier conversación racional, sino [también] de concebir todo sentimiento generoso, noble o tierno, y, consecuentemente, de formarse cualquier juicio justo incluso en lo que concierne a

39. Smith escribe que el lenguaje tiene la misma propiedad que un motor mecánico en tanto "(...) se hace más simple en sus rudimentos y principios, en la misma proporción en que se hace más complejo en su composición", citado en *RC*, p. 179.

40. "He visto varios muchachos menores de veinte años que nunca habían ejercido otro oficio que el de hacer clavos y que, cuando se esforzaban, podían hacer, cada uno, arriba de dos mil trescientos clavos en un día", *WON*, 1:1:8.

muchas de las tareas ordinarias de la vida diaria (...) Pero en toda sociedad civilizada y mejorada es éste un estado en el cual los pobres trabajadores, esto es, el gran cuerpo del pueblo, deben necesariamente caer, a menos que el gobierno se tome el trabajo de prevenirlo (*WON*, 5:1:840).[41]

Aquí reside la paradoja de la visión de Smith del *homo faber*: cada cuerpo real es atrofiado para que prospere el cuerpo social. Este último deviene una máquina de producción, y sus miembros individuales, trabajadores, son reducidos a lo que Stalin más tarde llamaría, afirmativamente, "pequeños tornillos" en su interior. Ahora bien, la herencia filosófica de Smith no le permitirá estar satisfecho con una resolución colectivista de esas características. Para que la riqueza de las naciones sea afirmada como el objetivo de la vida social, ésta debe ser un medio para alcanzar el objetivo de la felicidad de los individuos que componen las naciones. Y así ocurre un repentino cambio de foco. El empobrecido productor aparece de nuevo en escena, esta vez como el consumidor bien ataviado. Smith hace una lista de los beneficios tangibles que él o ella recibe en la escena doméstica: "(...) el abrigo de lana, por ejemplo, que cubre al trabajador diurno, por ordinario y tosco que pueda parecer, es el producto del trabajo conjunto de una gran multitud de trabajadores" (*WON*, 1:1:12). Lo mismo es cierto de "todas las distintas partes de su vestimenta y amoblamiento doméstico": zapatos, cama, parrilla de cocina, carbón, utensilios de cocina, cuchillos y tenedores, platos, pan, cerveza y "ese bello y feliz invento", las ventanas de vidrio (*WON*, 1:1:13).

En un gesto de la mano, la víctima de la división del trabajo deviene su beneficiaria. Tales cambios de foco son frecuentes en el argumento de Smith; de hecho, la entera legitimación del sistema depende de ellos. Y sin embargo estos cambios implican un juego de magia. Por dotado que esté en la separación y división de sucesos en partes metafísicas para luego volver

41. El preventivo que Smith tiene en mente es un sistema de educación pública financiado por el estado. Smith compara la estupidez del trabajador industrial con la inteligencia de los miembros de las sociedades "bárbaras" en las cuales la división del trabajo no ha avanzado y cualquier hombre es competente como guerrero y "en cierta medida como hombre de estado", *WON*, 5:1:841.

a ensamblarlos, combinando las fuerzas "de los objetos más distantes y más disímiles", Smith el filósofo se resbala en un abismo lógico, en verdad en varios. (Éstos reemergerán una y otra vez en la teoría económica.) Pero es como si supiera que está procediendo por medio de un juego de manos filosófico. Desde el comienzo, deja el juego al descubierto.

El "trabajo anual de cada nación", nos cuenta Smith en el comienzo mismo de su tratado, es un "fondo" compuesto. Así, pueden existir "naciones florecientes" incluso si "un gran número de personas no trabajan en absoluto" (*WON*, pp. lix, lx). La injusticia de esta situación podría estar justificada si reflejara el orden natural de las cosas. Pero Smith niega cándidamente esta premisa ontológica. Los talentos naturales no son muy diferentes al nacer. Entre un "filósofo y un común mozo de cuerda" hay menos diferencias de lo que se supone:

> Cuando llegaron al mundo y durante los primeros seis u ocho años de su existencia, eran, tal vez, muy parecidos (...) Al llegar a esa edad, o poco después, pasaron a emplearse en ocupaciones muy diferentes. La diferencia de talentos empieza entonces a ser notada y se amplía en grados, hasta que al final la vanidad del filósofo está deseosa de no reconocer ni remota semejanza (*WON*, 1:2:17).

No podría ser más claro. La división del trabajo, de la cual depende la riqueza de las naciones, crea, contra la naturaleza, una sociedad de desiguales. La diferencia de clase es el efecto colateral de la riqueza nacional, y es la diferencia de clase la que determina el poder de cada cual en el mercado, incluyendo el poder para negociar efectivamente el precio del propio trabajo. Pero yendo al plano compuesto, Smith sostiene la imagen salutífera; considerando la especie humana *como un todo*, las diferencias de talento conducen a una "mejor adaptación y utilidad" (*WON*, 1:2:18),[42] lo cual nuevamente obliga a preguntar acerca de la distribución, porque la *mejor*

42. Por supuesto, Smith critica correctamente la "falacia de la composición" lógica, esto es, la creencia de que aquello que rige para el plano compuesto es meramente una extensión de lo que rige para el individuo. Pero incluso si los beneficios perdidos para el individuo se recuperan en el plano colectivo, esto aun no provee legitimidad filosófica para el privilegio del colectivo sobre el individuo.

"adaptación y utilidad" va para aquellos que no contribuyen al "fondo" laboral en absoluto.

Lo que llamamos el juego de manos de Smith es lo que él llamó "la mano invisible". (Parece haber pocas dudas de que el uso que hace Smith de este término derivaba de la tradición de la teología natural, que veía efectos de la mano de Dios por todas partes en el mundo natural.)[43] Y aunque esta metáfora basal de la economía capitalista aparece mucho más raramente en la obra de Smith de lo que nos haría creer la tradición de su recepción, la concepción que está detrás de este término opera frecuentemente, de hecho, exactamente en los puntos en que Smith se resbala en las brechas lógicas.

De manera que esta mano es tramposa, y es fácil entender por qué tantos la han descartado como un ardid, un barniz legitimante sobre los intereses (burgueses) de clase. Pero si sólo fuera esto, no se explicaría su tenacidad en el discurso de la economía política. Esta mano no vista abre un punto ciego en el campo social, y sin embargo sostiene unido el todo. ¿Qué es el cuerpo social al que pertenece? Primero y principal, es un cuerpo compuesto de cosas, una red de mercancías circulando en un intercambio que conecta personas que no se ven o no se conocen entre sí. Estas cosas lo transforman en un cuerpo "civilizado" (Fig. 5). Tener una abundancia de "objetos de confort" es la prueba que distingue a "naciones civilizadas y florecientes" de naciones "salvajes", "tan miserablemente pobres" que están reducidas a la "mera necesidad" (*WON*, p. lx). Es el comercio el que ha causado el progreso de ciertas partes del mundo, dejando a otras (el África interior, el norte de Asia) en un "estado bárbaro e incivilizado" (*WON*, 1:3:23). Las mercancías son la clave de la defensa de Smith del nuevo cuerpo social; a pesar de las distinciones entre ricos y pobres, *todos* los miembros de la "civilización" pueden consolarse, porque la *cantidad de cosas que poseen* los señala como superiores a la mayoría de la población mundial: "(...) las comodidades de un príncipe europeo no siempre exceden tanto las de un campesino laborioso y frugal como las de este último exceden las de muchos reyes africanos,

43. Ver Lucilla Jordanova, "The Hand", *Visual Anthropology Review* 8, otoño de 1992, pp. 2-7. Sobre la teología natural, ver John Hedley Brooke, *Science and Religion: Some Historical Perspectives*, Cambridge, 1991.







Fig. 5: Izquierda: fotos de la expedición científica francesa, Tierra del Fuego, 1882: "Hombres y mujeres vestían pequeños delantales" y "La civilización avanza". Derecha: foto de la familia Bridges, Londres, 1880: "De izquierda a derecha, Despard, Will, Madre, Bertha, Padre, el autor, Mary". Extraído de Esteban Lucas Bridges, Uttermost Part of the Earth, *1948.*

amos absolutos de las vidas y las libertades de diez mil salvajes desnudos" (*WON*, 1:1:13). Las cosas-en-circulación que comprende el cuerpo social, como toda materia –como los planetas en sus órbitas– obedecen a leyes naturales. Lo que les aparece a los individuos como su propia actividad voluntaria es utilizado por la naturaleza astutamente para armonizar el todo, de tal manera que cada persona es "conducida por una mano invisible para promover un fin que no era parte de su intención" (*WON*, 4:2:485). Foucault, en sus últimas lecciones, se ocupó directamente de *La riqueza de las naciones* y habló positivamente de la "benigna opacidad" del sistema económico, cuyo funcionamiento está más allá del conocimiento, y consecuentemente del poder, del estado.[44] Sin embargo, existe un costado oscuro debajo del todo naturalmente armónico, algo monstruoso en el sistema que, sublimemente fuera de control, amenaza con escaparse de toda clase de límite restrictivo.

Expandiéndose por división partenogenética, invisible excepto en sus efectos mercantiles, insensible a las pasiones humanas, impermeable a la voluntad humana, el cuerpo-cosa de la sociedad "civilizada" crece, teóricamente, sin límites.[45] Es muchísimo más grande que la sociedad moral que rodea e invade. El cuerpo social de la civilización es impersonal, indiferente a esa compasión que en una sociedad de cara a cara provoca que sus miembros actúen con interés moral. El "placer de la simpatía mutua", cuando encuentro a mi compañero formando parte de mi situación y a mí de la suya, me lleva a moderar mis pasiones de manera de no exceder lo que es aceptable a los ojos del otro, quien, como espectador "imparcial", me observa desde una distancia comprensiva y me proporciona el espejo restrictivo a través del cual me observo y me monitoreo (*TM*, pp. 14-39). Pero la sociedad-cosa de la civilización es ciega a esas restricciones. Contemplando desde mi trabajo este paisaje de cosas, no

44. Sus lecciones en el Collège de France (1970-1984) aún no han sido publicadas, pero puede consultarse la descripción editorial que hace Colin Gordon, especialmente de las lecciones de 1978 y 1979 sobre "racionalidad gubernamental", en "Governmental Rationality: An Introduction", en *The Foucault Effect: Studies in Governmentality*, ed. Graham Burchell, Gordon y Peter Miller, Chicago, 1991, p. 15.

45. La extensión de la división del trabajo sólo está limitada por "la extensión del mercado", cuya expansión global estaba todavía en su infancia (*WON*, 1:3:19).

puedo ver la totalidad de su terreno. Se extiende más allá de mi habilidad de sentir. Y esta ceguera me libera para dejar caer mi mirada en el corto horizonte de mi propio interés. En efecto, la ceguera es el estado de la acción propiamente dicha. Dentro de ese horizonte, sin embargo, el deseo es libre y *no conoce límites*. Este deseo se expresa como una búsqueda de las cosas. El placer de la simpatía mutua, cuando encuentro a mi compañero formando parte de mi situación tal como a mí de la suya, es reemplazado por el placer de la empatía con la mercancía, cuando me encuentro adaptando mi comportamiento al *suyo*; es decir, yo imito su expansibilidad. Mi deseo se multiplica para equiparar la multiplicación incesante de las cosas, disparándose tanto más allá de mis necesidades que parece que mi meta fuera cualquier cosa excepto su satisfacción. Los objetos que persigo con el fervor de un amante tienen poco que ver con las necesidades de la simple supervivencia. Llego a desear el placer del deseo mismo. De hecho, no podría ser de otra manera. Si el deseo *fuera* satisfecho, si *no* fuera desviado hacia la demanda de mercancías, cuyo reemplazo ajustado a la moda no tiene límites, entonces no sólo llegaría a un punto de detención el crecimiento de la riqueza sino que el entero nexo social de la civilización caería en pedazos.[46]

Este estado de cosas sólo es débilmente descripto por la doctrina utilitaria de que los individuos encontrarán un equilibrio calculado entre obtener la mayor satisfacción y pasar la menor cantidad de dolor laboral. El esquema de Smith es más radical y más extravagante. De acuerdo con él, la mano invisible del orden natural cuenta precisamente con el exceso desestabilizante de un deseo ciego al todo e ignorante de sus efectos. De nuevo, es en el plano colectivo donde este principio entra en juego; la promesa *engañosa* de que la felicidad se obtendrá por medio de la posesión de objetos es el señuelo por medio del cual la naturaleza atrapa la imaginación y la transforma en un bien colectivo. Smith es específico en este punto:

46. Esta idea es nueva y es quintaesencialmente moderna; compárese con los griegos antiguos, que estaban permanentemente preocupados por la *hybris*, "el deseo sin límites que trastorna al individuo" y por eso "plantea una amenaza para la polis", Nicholas Xenos, *Scarcity and Modernity*, Londres, 1989, p. 3.

> Los placeres de la riqueza y la grandeza (...) impresionan a la imaginación como algo grande y bello y noble, cuya obtención merece toda la fatiga y ansiedad que estamos tan inclinados a emplear en eso.
>
> Y está bien que la naturaleza se imponga sobre nosotros de esta manera. Es esta decepción la que anima y mantiene en movimiento constante la industria de la humanidad (*TM*, p. 348).

Por un lado, el deseo motiva al trabajador a trabajar, creciendo la promesa de consumo proporcionalmente a la dificultad del trabajo. Por otro lado, y con importancia equivalente, este deseo crea lo que Simon Kuznets, escribiendo en el siglo XX, llamó un "efecto de goteo" en el flujo de bienes. Smith describe la ausencia de utilidad subjetiva en la motivación del terrateniente que vive del trabajo de otros:

> No tiene objeto que el orgulloso e insensible terrateniente contemple sus extensos campos y, sin un pensamiento por las necesidades de sus hermanos, consuma en su imaginación él mismo toda la cosecha que crece sobre ellos (...) La capacidad de su estómago no es proporcional a la inmensidad de sus deseos (...) Lo que resta está obligado a distribuirlo entre aquellos que preparan, de la manera más agradable, ese poco del que él hace uso (...) Los ricos (...) aunque sólo buscan su propia conveniencia, aunque la sola meta que se proponen lograr del trabajo de todos los miles que emplean sea la gratificación de sus propios deseos vanos e insaciables (...) son guiados por una mano invisible para hacer prácticamente la misma distribución de los bienes necesarios de la vida que habría sido hecha si la tierra hubiera estado dividida en porciones iguales entre todos sus habitantes, y así sin proponérselo, sin saberlo, promueven el interés de la sociedad, y proveen medios para la multiplicación de la especie (TM, pp. 349-350).

No la demanda, calculada instrumental y racionalmente, sino el deseo, engañado por las mercancías como señuelos, es la fuerza motora de la "economía" de Smith. Estamos atrapados en sus órbitas como mónadas interesadas en sí mismas que precisamente en su sinrazón realizan la

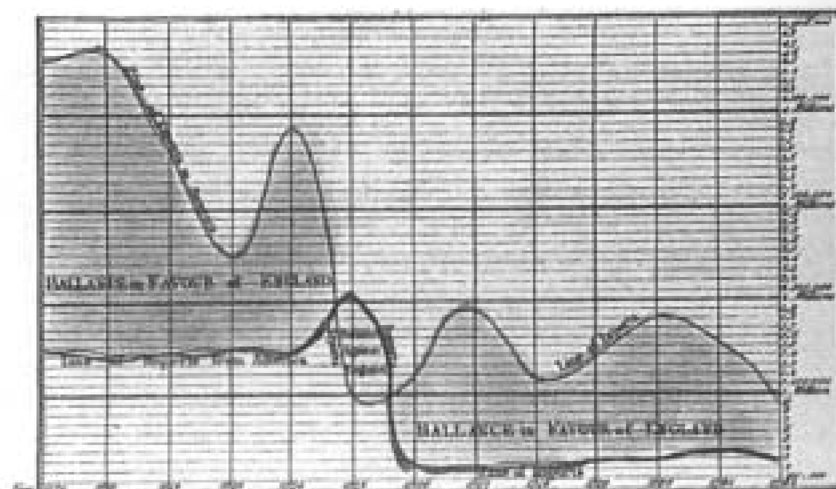


Fig. 6: "Cuadro de importaciones y exportaciones de Inglaterra hacia y desde toda Norteamérica, desde 1770 a 1782". Extraído de William Playfair, The Commercial and Political Atlas, *1786; 1983.*

meta de la razón. Debido a la naturaleza engañosa del deseo, es imposible para el consumidor hacer una elección verdaderamente racional. Este momento de irracionalidad se ha perdido en la tradición a través de la cual la teoría de Smith ha sido traspasada. Este momento vuelve tremendamente inestable la dinámica del sistema. Considérese la siguiente paradoja: la eficiencia de la división del trabajo, que por sí sola ocasiona el crecimiento de la riqueza, al mismo tiempo ocasiona la disminución del valor porque el valor de algo, su "precio real", es la fatiga y el problema de adquirirlo (*WON*, 1:4:32, 1:5:33). O considérese el hecho de que la promiscuidad cosmopolita de las mercancías entra en conflicto con los límites políticos de la nación, la riqueza de la cual está llamada a asegurar.[47] Se requiere la autodisciplina del productor y el deseo

47. Smith reconocía esta paradoja y acordaba que los objetivos de la defensa nacional podían ser correctamente antepuestos a las consideraciones del libre comercio. Ver *WON*, 4:1-4:455-746. Esta sección es una defensa del libre comercio

insaciable del consumidor; pero, dado que son la misma persona, la construcción del sujeto económico no está lejos de la esquizofrenia.

Colin Gordon, caracterizando la posición de Foucault, escribe que la invisibilidad del sistema económico "implica que el modelo fisiocrático de soberanía económica es una imposibilidad; el conocimiento que se buscaba compilar en el Cuadro [de Quesnay] es para un soberano, incluso en principio, imposible de obtener confiablemente".[48] Y sin embargo la teoría económica de Smith no habría sido convincente si no se hubieran podido ver los efectos de los procesos que describía. Contemporánea de la obra de Smith era una innovación crucial en el campo de la representación visual que hizo posible trazar en un diagrama los efectos de la mano invisible. La Figura 6 es un ejemplo de la obra de William Playfair, cuyo *Commercial and Political Atlas*, apareció en 1786. Nótese que en lugar de intentar proporcionar una visión del todo propia del ojo de Dios, esta forma de gráfica de datos pone en relación dos medidas, en este caso cantidad (de importaciones y exportaciones británicas desde y hacia América) a lo largo del tiempo (mostrando los efectos de la Revolución Americana y del fin de las Leyes de Navegación proteccionistas). El dinero es la medida de la actividad económica, la representación universal de todas las mercancías. La riqueza de las naciones deja un rastro de transacciones monetarias que es trazado en un diagrama. Novedoso es el hecho de que, a diferencia de mapas anteriores, el diseño gráfico "(...) no depende de una analogía directa con el mundo físico (...) Esto significó, de manera simple pero bastante profunda, que cualquier cantidad variable podía ser puesta en

pero defiende las Leyes de Navegación proteccionistas. En Alemania, donde la interdependencia comercial estaba más avanzada que la unidad política, la tendencia de la economía a escapar de los límites nacionales era causa de queja más que de afirmación. Johann Gottlieb Fichte argumentaba que el estado sólo unificaba una masa indeterminada de personas en un todo cercado. Ver Johann Gottlieb Fichte, *Der geschlossene Handelsstaat* (1800). Friedrich List (1789-1818) fundó una escuela nacionalista e historicista de economía política en oposición a la doctrina cosmopolita de Smith, que sostenía que una unión aduanera de los estados alemanes podía suministrar los medios para el objetivo mayor de la unión nacional. Estaba particularmente impresionado por el sistema económico de los Estados Unidos. Ver Friedrich List, *Outlines of American Political Economy*, Filadelfia, 1827.

48. Gordon, "Governmental Rationality", p. 15.

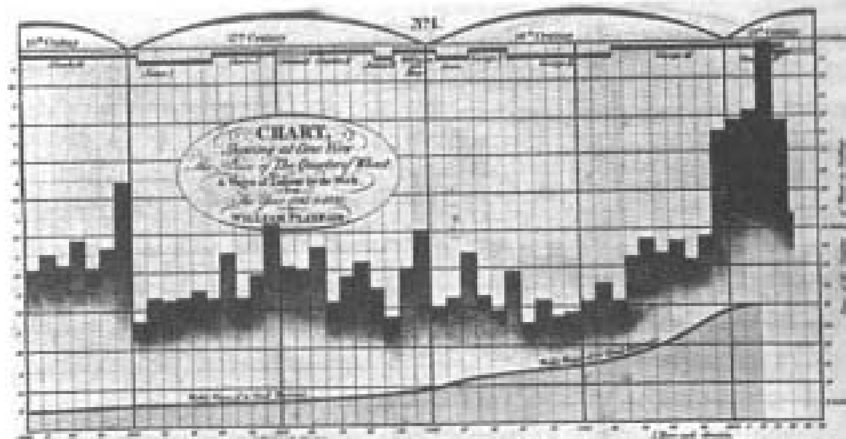


Fig. 7: "Cuadro (de Playfair) que muestra de una mirada el precio de un cuarto de trigo y los salarios del trabajo por semana, de 1565 a 1821", extraído de Edward R. Tufte, The Visual Display of Quantitative Information, *1983.*

relación con cualquier otra cantidad variable, medidas por medio de las mismas unidades de observación".[49]

"Los gráficos relacionales" vinculan "al menos dos variables, alentando e incluso rogándole al observador que determine la posible relación causal entre las variables transportadas al papel".[50] Al hablar de causas en relación con efectos, al mostrar correlaciones conducentes al declive o al crecimiento a lo largo del tiempo, los gráficos de datos muestran patrones de comportamiento del mercado que emergen inintencionalmente del agregado de decisiones individuales, del caos aparente de las personas privadas y sus deseos. Un gráfico más tardío de Playfair (Fig. 7) proporciona evidencia empírica para apoyar la pretensión malthusiana de que los medios de subsistencia, al ser limitados, imponen un límite al crecimiento de la población (la inferencia es que un incremento en el costo del pan contrarresta la tendencia

49. Tufte, *The Visual Display of Quantitative Information*, p. 46.
50. Ibid., p. 47.

de los trabajadores a tener más niños en respuesta al incremento de los salarios). La obra de Playfair sienta las bases del método de producción de conocimiento dentro de la nueva disciplina de la economía política; no un cuadro del cuerpo social como un todo, sino correlaciones estadísticas que exhiben patrones como señal del plan de la naturaleza.

IV

Para nosotros resulta difícil apreciar la extraordinaria revisión del cuerpo social que conllevó el descubrimiento de la "economía". La concepción del progreso de la civilización como el incremento ilimitado de objetos producidos para la venta fue un momento definitorio de la modernidad. La economía "clásica" no sólo era una ciencia en la serie de las ciencias sociales; era filosofía en el sentido más ilustre. Buscaba situar una antropología, una teoría política, una teoría de la práctica social en el interior de la órbita de la vida económica, apropiándoselas del reino del poder político y el control policial. En la medida en que el estado pierde terreno, el cuerpo político se separa del económico. De esta manera, tenemos dos visiones del colectivo social. Mientras que las tensiones entre ellas vuelven su relación inestable, su existencia separada permite la exposición crítica de los elementos ilusorios de ambas visiones. La posición ambivalente del individuo –tanto un fin en sí mismo o misma como el medio hacia la armonía del todo social– no era en sí nueva (se podría mencionar la tradición del monopsiquismo conectada con el neoplatonismo en la era premoderna). Pero el papel crucial de las cosas fabricadas en la vida social, la importancia de los objetos materiales o sus equivalentes monetarios como mediación de todas las relaciones sociales, cambió profundamente la concepción de la existencia social.[51] La distinción entre

51. Esta concepción ganó amplia aceptación en el siglo XIX. Mientras que en las sociedades "arcaicas" se creía que la conciencia colectiva era constitutiva de la sociedad, en la "civilización" moderna, lo era la división del trabajo. Ver, particularmente, las teorías sociales de Herbert Spencer y Emile Durkheim, y la discusión que hace de ellas Habermas en *Zur Kritik der funktionalistischen Vernunft*, vol. 2 de *Theorie des kommunikativen Handelns*, Frankfurt am Main, 1981, p. 173. [trad. esp: *Teoría de la acción comunicativa*, Buenos Aires, Taurus, 1990.]

vida civilizada y vida salvaje estaba permanentemente ligada con la abundancia de mercancías que devenían cifras al circular promiscuamente entre extraños invisibles. Al mismo tiempo, éstas estaban investidas con significados sociales y deseos personales que estaban muy por encima de su valor utilitario.

Smith apelaba a nociones tradicionales de virtud cívica para compensar las insuficiencias morales de las leyes de la economía política. Ésta es una debilidad de su pensamiento dado que la sociedad cívica que desea está fundada sobre principios irreconciliables con la sociedad económica que describe. Fue Hegel el que extendió mucho más consecuentemente las implicancias filosóficas de la economía política. En los escritos de Hegel, el antagonismo propuesto por vez primera por Smith se vuelve fructífero, en verdad decisivo. Como concepción topológica, la "economía política" está inscripta de manera central en el paisaje metafísico hegeliano, señalando una ruptura con el pensamiento más temprano que un comentador describe nada menos que como un "hito de la época".[52] Mientras más crece nuestro conocimiento de archivo de Hegel, más indisputable se vuelve este hecho.[53]

El punto crucial es que el concepto hegeliano central de sociedad civil (*bürgerliche Gessellschaft*) es precisamente la sociedad creada por lo que Smith llamó economía política. Aquí Hegel rompe tanto con el significado antiguo tradicional como con el ilustrado de la sociedad civil (incluido el de Smith) que estaban topológicamente situados en el plano de lo político, los únicos significados que Charles Taylor, por ejemplo, reconoce. (Taylor es un teórico en la tradición hegeliana que, a pesar de su excelente trabajo temprano sobre Hegel, ignora por completo en su propia obra el desplazamiento topológico del que hablamos e intenta escribir filosofía política sin ningún interés por la teoría económica.)[54] No sólo

52. Manfred Riedel, *Between Tradition and Revolution: The Hegelian Transformation of Political Philosophy*, trad. de Walter Wright, Cambridge, 1984, p. 44. Desde aquí abreviado como *BTR*.

53. La pieza académica más exhaustiva en la documentación de esta influencia es Norbert Waszek, *The Scottish Enlightenment and Hegel's Account of "Civil Society"*, Boston, 1988.

54. Déjeseme explicar, ateniéndonos a la posición de Riedel, cómo esto difiere de la teoría iusnaturalista previa tal como la suponen Hobbes, Locke o Rousseau. La teoría iusnaturalista es una teoría del contrato (aunque pretende ser ahistórica).

la obra de Taylor sino también mucha de la discusión contemporánea sobre la esfera pública no le hace justicia a la percepción original de Hegel de que la sociedad civil, como "sociedad moderna", es producida por una forma históricamente específica de interdependencia económica, una que sigue todos los principios de la lógica que Smith describió.[55]

Hemos sabido sólo de manera relativamente reciente que el joven Hegel fue profundamente influenciado por *La riqueza de las naciones*.[56] En un texto de 1803-1804, publicado por primera vez en 1932, Hegel se refería de manera específica a la fábrica de alfileres de Smith apuntando

---

Sostiene que las "sociedades" son esencialmente asociaciones políticas en las que las personas (con derechos naturales) deciden ingresar contractualmente como ciudadanos. Es una "unión de agentes individuales racionales y articulados" que, "por medio de la discusión racional", han consentido en ser sujetados a una voluntad común que luego tiene fuerza de ley (*BTR*, p. 44). Los individuos naturalmente autónomos y "libres" se someten voluntariamente a la ley, que asegura la autonomía de todos; esto tiene lugar en un espacio topológico, un espacio político. Para Hegel, es el sistema (despolitizado) de la economía el que produce la forma social (ver *BTR*, p. 148), y en la modernidad esa forma es la división del trabajo. La sociedad no es una creación política, sino económica.

55. Tal como lo expresa en el fragmento veintidós, "la satisfacción de las necesidades es una interdependencia general de todos entre sí", Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Das System der spekulativen Philosophie: Fragmente aus Vorlesungsmanuskripten zur Philosophie der Natur und des Geistes*, 1803-1804, vol. 1 de *Jenaer Systementwürfe*, ed. Klaus Düsing y Heinz Kimmerle, Hamburgo, 1986, p. 229; publicado por primera vez como *Jenenser Realphilosophie I*, ed. Johannes Hoffmeister, Hamburgo, 1932. En oposición completa a la teoría iusnaturalista (individuos autónomos en estado de naturaleza), ésta es una antropología históricamente específica de interdependencia mutua: "así la filosofía deviene [autoconscientemente] la teoría de su tiempo", *BTR*, p. 40.

56. La edición de Hoffmeister de los escritos tempranos de Jena (que Hegel llamó *Jenenser Realphilosophie I y II*) aparecieron en 1931-32. Estos textos fueron discutidos de manera entusiasta por Georg Luckács en *Der junge Hegel: Über die Beziehungen von Dialektik und Ökonomie*, Berlín, 1948. Tienen un lugar central en los comentarios de Herbert Marcuse, *Razón y revolución: Hegel y el surgimiento de la teoría*, Madrid, Alianza, 1979; Shlomo Avineri, *Hegel's Theory of the Modern State*, Londres, 1972; Paul Chamley, *Economie politique et philosophie chez Stuart et Hegel*, París, 1963; y *BTR*. Riedel escribe: "La asimilación de Hegel de las teorías más avanzadas de economía política, tal como se encuentran en los pensadores británicos clásicos desde James Stuart hasta Adam Smith y (en la *Filosofía del derecho*, de 1821) David Ricardo, no tenía paralelo en la filosofía idealista alemana de su período", *BTR*, p. 108.

la tremenda productividad lograda por la división del trabajo.[57] No sólo reconoce Hegel los efectos mutiladores (*Abstumpfung*) causados por la división del trabajo,[58] sino que también es consciente de la desigualdad social que la riqueza de las naciones necesariamente crea: "(...) emerge la antítesis entre gran pobreza y gran riqueza (...) –a aquél que tiene, más le es dado" (*NPG*, p. 223). Las fábricas y las minas están basadas precisamente en la miseria (*Elend*) de una clase, condenando a "una multitud a una existencia ruda" (*NPG*, p. 229). Sorprendentemente, Hegel reconoce la sublime infinitud de este "sistema de las necesidades", el deseo "insaciable" de los consumidores (ver *NPG*, pp. 222-223),[59] la producción "incansable e ilimitable" de "lo que los ingleses llaman confortable", y la "inmensidad" desterritorializante del mercado mundial.[60] La sociedad civil es un poder tremendo, un abstracto "terreno de la mediación. En ella se libera toda individualidad (...) en ella desembocan todas las pasiones".[61] Aunque gobernada por leyes naturales, crea una interdependencia humana que es "ciega" y consecuentemente "accidental" (*zufällig*) –un término fuertemente negativo en el discurso hegeliano–. En los textos tempranos es claro que esta infinitud de

57. Ver Hegel, *Das System der spekulativen Philosophie*, p. 230. Hegel no capta del todo bien los números de Smith. De hecho, cada vez que se refiere a la fábrica de alfileres de Smith (1803-4, 1805-6, 1817-18, 1819-20, 1824-25), comete un nuevo error numérico, indicando que no era la exactitud de la nueva ciencia de Smith lo que lo intrigaba sino su conceptualización innovativa. Ver Waszwk, *The Scottish Enlightenment*, pp. 130-131.

58. Ver Hegel *Naturphilosophie und Philosophie des Geistes*, vol. 3 de *Jenaer Systementwürfe*, ed. Rolf-Peter Horstmann, 1805-6; Hamburgo, 1987, p. 229. En adelante, abreviado como *NPG*; publicado por primera vez como *Jenenser Realphilosophie II*, ed. Johannes Hoffmeister, Hamburgo, 1931. Ver también Hegel, *Das System der spekulativen Philosophie*, p. 228, y Waszek, *The Scottish Enlightenment*, p. 229.

59. Es la interdependencia de la división del trabajo lo que le da al deseo "derecho a aparecer" (*NPG*, p. 250). La moda, "esencial y razonable", es la manifestación de esta insaciabilidad de las necesidades, cuyo carácter ilimitado refleja la división del trabajo (*NPG*, p. 223). En *La filosofía del derecho* Hegel extiende este análisis temprano de la sociedad civil, describiendo el "sistema de las necesidades" como un proceso de subdivisión y multiplicación que continúa "*al infinito*"; el proceso no tiene "límites cualitativos". Hegel, *Principios de la filosofía del derecho*, traducción de Juan Luis Vermal, Buenos Aires, Sudamericana, 1975, pp. 188-190.

60. Hegel, citado en Waszek, *The Scottish Enlightenment*, pp. 152, 150.

61. Hegel, *Principios de la filosofía del derecho*, p. 183.

las necesidades humanas, el crecimiento ilimitado de bienes y deseos humanos, atemorizaba a Hegel. Escribe en el texto de 1803-4: "(...) las necesidades y el trabajo (...) [crean] un sistema monstruoso de dependencia mutua, una vida de los muertos internamente agitada, la cual, en su movimiento, se mueve ciega y elementalmente, y como un animal salvaje, necesita un amansamiento y un control firmes y rigurosos".[62] El estado, a través de la ley y la policía, es el poder oposicional necesario contra el carácter salvaje del sistema. Trae orden, establece límites, amansa el animal. Precisamente retirándose de la naturaleza monstruosa de la sociedad "civil", Hegel introduce el estado como un *deus ex machina* (ver *BTR*, p. 125), porque sólo por medio de la racionalidad y centralidad del estado la vida colectiva se vuelve accesible a la conciencia individual y el punto ciego central de la sociedad civil es superado.

En realidad, podría decirse que Hegel toma la visión del cuerpo social de la teoría económica clásica y, volcándola sobre el eje perpendicular del tiempo, la reinscribe en el reino político, en donde, sustraída de los sucesos insípidos y accidentales del mercado y relocalizada en los dramáticos y sangrientos campos de batalla, es leída como la historia de la libertad. En el mismo período temprano en que estuvo expuesto a *La riqueza de las naciones*, Hegel leyó la *Weltgeschichte* (1785) de Schrökh, la cual concibe a la historia mundial, en efecto, como una fábrica de alfileres, ya que "(...) nadie ha llevado a cabo una acción *de manera total*. Dado que la totalidad de una acción, de la cual sólo un fragmento pertenece a cada actor, está dividida en numerosas partes", la racionalidad de la historia sólo es accesible a través de la reflexión: "*la obra* [de la historia] *no es realizada como un hecho sino como un resultado que es pensado*".[63]

Es a través de las pasiones y deseos de los grandes hombres, actores políticos antes que económicos, como la razón "astutamente" se abre camino en la historia, logrando para la acción colectiva una racionalidad que le está negada a la acción de los individuos. En las lecciones que dio Hegel en

62. Hegel, *Das System der spekulativen Philosophie*, p. 230; compárese con *NPG*, pp. 223-224.

63. Hegel, "Fragments of Historical Studies", trad. de Clark Butler, *Clio*, 7, otoño de 1977, 128; ver Waszek, *The Scottish Enlightenment*, pp. 119-128.

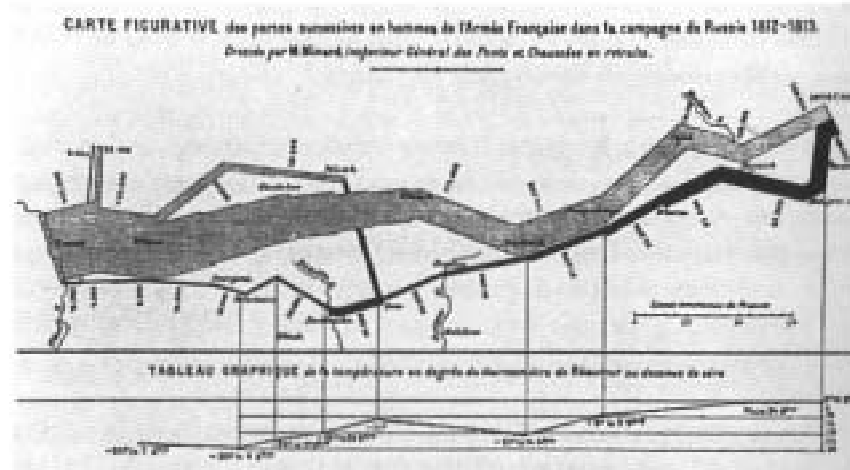


Fig. 8: "Mapa figurativo de las sucesivas pérdidas de hombres del Ejército Francés en Rusia, 1812-1813". Extraído de Tufte, The Visual Display of Quantitative Information. *Charles Joseph Minard combina un mapa de datos con una serie temporal de la invasión de Napoleón a Rusia. Comenzando por la izquierda, la banda gruesa muestra el tamaño del ejército francés, cuarenta y dos mil hombres, cuando invadió Rusia en junio de 1812. El ancho decreciente de la banda denota bajas. La banda oscura es la retirada, y está conectada con escalas de temperatura –el invierno ruso cruelmente frío–, a través de las cuales el ejército volvió esforzadamente a Polonia.*

1819-1820 sobre la *Filosofía del derecho* esta analogía con la sociedad civil es explícita: "(...) el secreto de la historia universal es (...) la inversión de las metas particulares [para que devengan la meta general de la realización de la razón]. Esta inversión [*Umkehrung*] es la misma que hemos visto en la sociedad civil [*bürgerliche Gesellschaft*]. En la medida en que el individuo lleva a cabo sus metas particulares, las hace objetivas".[64] Hegel incluso

64. Hegel, *Philosophie des Rechts: Die Vorlesung von 1819/1820 in einer Nachschrift*, ed. Dieter Henrich, Frankfurt am Main, 1983, p. 282. Ésta es la primera publicación de la transcripción de esas lecciones, un manuscrito recientemente descubierto en la Lilly Library de Indiana University.

se apropia de la metáfora base de la economía política para describir el proceso de la historia. En 1816 escribe que a pesar de la derrota de Napoleón en Waterloo,

> el mundo le ha dado a la época órdenes de marcha (...) Esta [fuerza] esencial procede irresistiblemente (...) con movimiento imperceptible, como el sol atravesando todas las pruebas. Innumerables tropas livianas la flanquean por todos lados, arrojándose al equilibrio a favor o en contra de su progreso, aunque la mayoría de ellas son por completo ignorantes de lo que está en juego y simplemente reciben golpes en la cabeza como si vinieran de una mano invisible.[65]

Por supuesto, la metáfora de Hegel es tan tramposa como la original de Smith, tal como lo retrata gráficamente el despliegue visual (1861) de Charles Joseph Minard de la invasión francesa a Rusia (Fig. 8).[66] La "astucia de la razón" de Hegel juega, en el plano político-histórico, precisamente el papel que la "mano invisible" de Smith juega en el plano socioeconómico, incluyendo el papel ideológico de justificar el daño hecho a los individuos en términos de "progreso" para el colectivo social. Lo que debe enfatizarse, sin embargo, es que tanto Smith como Hegel entendían que la economía política pertenecía a un discurso filosófico más general, un discurso que incluía la reflexión crítica –una dimensión normativa– como parte necesaria.

65. Carta de Hegel a Friedrich Immanuel Niethammer, 5 de julio de 1816, *Hegel: The Letters*, trad. Clark Butler y Christiane Seiler, ed. Butler, Bloomington, Indiana, 1984, p. 325.

66. La concepción del proyecto de Marx para *El capital* fue contemporánea del gráfico de Minard. Su brillantez es similar; su elocuencia crítica deriva del hecho de que nos sumerge bajo la superficie del intercambio mercantil hasta el nivel real del sufrimiento humano –en este caso, miles de trabajadores fabriles–, que era la verdad vivida del capitalismo realmente existente durante la era de la industrialización. Marx insistía en que debían hacerse visibles y palpables los efectos humanos de la economía, y ésta es su contribución a la economía política, sin importar con cuánta frecuencia sus teorías –de la crisis, del valor, de la miseria creciente– puedan ser refutadas.

V

El intento de purgar la "ciencia" de la economía de tales preocupaciones acerca de valores normativos señala la ruptura epistemológica más profunda entre los economistas clásicos de fines del siglo XVIII y los economistas neoclásicos de fines del siglo XIX. Si estuviéramos siguiendo aquí el canon de la historia de la teoría económica rastrearíamos precisamente este movimiento, describiéndolo como la "profesionalización" de la disciplina. La teoría económica está hoy preocupada por la tarea mucho más estrecha de describir "leyes" que den cuenta de las regularidades del comportamiento del mercado como racionalidad de medios interesada en sí misma, mientras permanece totalmente indiferente a las preguntas normativas sobre la racionalidad de los motivos individuales o la racionalidad sustantiva de los fines sociales. En el lenguaje de Alfred Marshall y su escuela, la premisa antropológica de la economía política se reduce a la "ley" formal de que "(...) todo hombre desea maximizar la diferencia entre la suma total de sus satisfacciones y la suma total de sus sacrificios, ambas descontadas al momento actual" (*EA*, p. 576).[67] Y aunque en la teoría de la demanda todo valor depende de estos deseos subjetivos, su origen está cubierto de misterio. Tal como han notado los antropólogos Mary Douglas y Baron Isherwood, "(...) es extraordinario descubrir que ninguno [de los economistas] sabe por qué la gente desea los bienes". Los economistas esquivan esta cuestión, "limpiando" su disciplina de "psicología" y asumiendo como dados los "gustos".[68]

Por supuesto, los economistas neoclásicos de la revolución marginalista[69] de la década de 1870 extrajeron (extremadamente variadas) consecuencias

67. Marshall "adoraba" a Kant y sostenía que la *Filosofía de la historia* de Hegel había influenciado la "sustancia" de sus perspectivas (*EA*, p. 780 n.19, 780) pero no hay rastros de hegelianismo en sus análisis y la influencia kantiana era más la preocupación neokantiana por darle fundamentos a la "ciencia" social que la racionalidad *crítica* del proyecto original de Kant.

68. Mary Douglas y Baron Isherwood, *The World of Goods*, Nueva York, 1979, p. 15.

69. Aunque existían precedentes desde tan temprano como 1830 y aunque la teoría marginalista libró una batalla cuesta arriba antes de ser aceptada a fines de siglo (debiéndose mayormente su victoria a su fuerza como contraargumento a las críticas marxistas al capital), el término *revolución marginalista* se refiere al "descubrimiento" casi simultáneo pero completamente independiente –por parte de William

sociales y políticas de sus teorías.[70] Sin embargo, para su pretensión de estar haciendo "ciencia" fue crucial la reducción deliberada de su visión de la economía política hasta un punto de indiferencia normativa. El criterio del conocimiento científico no era el juicio cualitativo sino la medición cuantitativa.[71]

La imagen prototípica de esta visión es la curva de oferta-demanda (Fig. 9) descripta por Schumpeter como "*planes* de demanda o curvas de voluntad de comprar (bajo ciertas condiciones generales) cantidades estipuladas de una mercancía a precios estipulados, y *planes* de oferta o curvas de voluntad de vender (bajo ciertas condiciones generales) cantidades estipuladas de una mercancía a precios estipulados" (*EA*, p. 602). La "ley" en la que esto se traduce es que hay una productividad marginal decreciente y una demanda marginal decreciente, de tal manera que el intercambio sucede cuando la importancia marginal relativa de la mercancía recibida excede la de la mercancía entregada por cada parte en el intercambio. "Esta importancia marginal no es una magnitud constante sino que cambia con las diferentes personas y bajo circunstancias diferentes", ninguna de las cuales preocupan al economista:

Stanley Jevons, Carl Menger y Leon Walras (en Manchester, Viena y Lausanne alrededor de 1870)– del principio de utilidad marginal decreciente. Ver Mark Blaug, *Economic Theory in Retrospect*, Cambridge, 1985, p. 309; en adelante abreviado como *ET*. Marshall sintetizó sus contribuciones en *Principles of Economics*.

70. "Uno de los aspectos molestos de la teoría de la utilidad pareció ser la deducción de que sólo una distribución igualitaria del ingreso maximiza las satisfacciones. Después de 1870, la mayoría de los escritores fue extremadamente crítica de las desigualdades existentes en la distribución del ingreso y no dudaron en utilizar la teoría de la utilidad para fortalecer su perspectiva crítica (...)

"La tradición marshalliana culminó en el *Wealth and Welfare* de Pigou (1912), que es virtualmente un boceto del estado de bienestar. Los fabianos adoptaron la teoría de la utilidad en los *Fabian Essays* de 1889 para exhibir las desigualdades sistemáticas del mecanismo de mercado (...) La Escuela Austríaca era marcadamente conservadora y se entregó a ataques contra el socialismo mientras adhería al *laissez-faire*", *ET*, pp. 302-303.

F. A. Hayek, una figura poderosa en el siglo XX en la Universidad de Chicago, trabajó en la tradición austriaca.

71. "El papel dominante del concepto de sustituciones en el margen en la nueva economía da cuenta de la aparición repentina del razonamiento explícitamente matemático (...) No es la teoría de la utilidad sino el marginalismo como tal el que le confirió a la matemática un papel prominente en la economía después de 1870", *ET*, p. 296.

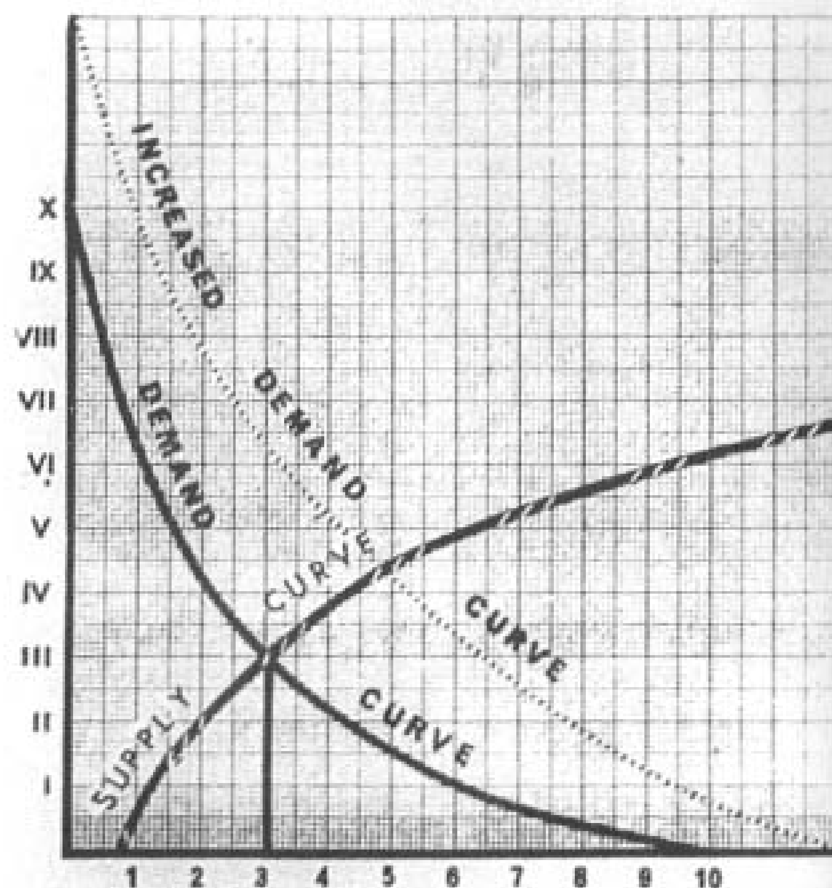


Fig. 9: Curva de oferta y demanda. De Isaak Ilich Rubin, Essays on Marx's Theory of Value, *1972.*

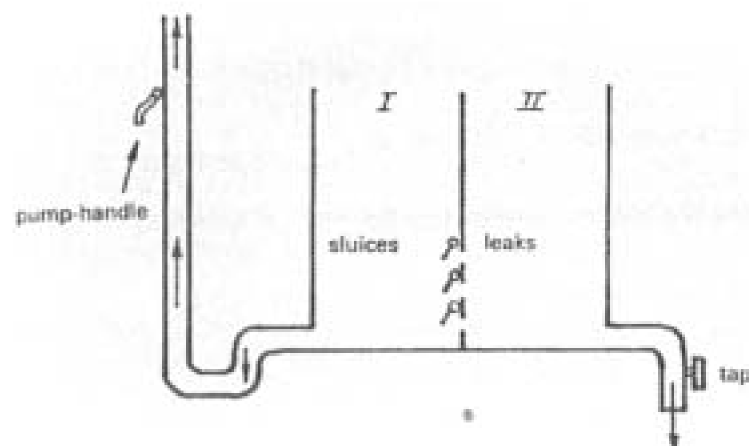


Fig. 10: Goteo: los efectos de restricciones leves al presupuesto en las economías socialistas. Extraído de Janos Kornai, Contradictions and Dilemmas, *1986.*

Fig. 11: "Intercambio de bienes y servicios en los Estados Unidos para 1947". Extraído de Wassily W. Leontief, Input-Output Economics, *1986.*

"todo lo que conocemos es la importancia relativa del incremento de una mercancía respecto de la disminución de otra" (*ET*, p. 309).[72] Todo el problema de la polarización de clase desaparece en la teoría de la utilidad marginal porque tanto las "ganancias" del trabajo como las del capital están determinadas numéricamente por la última aplicación rentable de cada uno (trabajo y capital) en el margen.[73] Y lo mismo sucede con el problema del esquema de fertilidad. El modelo marginal *supone* el crecimiento[74] y luego enfoca el comportamiento económico individual, en el cual el mismo mecanismo de escasez y demanda establece el precio de los salarios del trabajador, las compras entre empresas y las compras del consumidor. La elección del consumidor determina el valor, definido por el austríaco Carl Menger (1871) como "(...) un juicio (...) sobre la importancia de los bienes a su disposición".[75] El modelo es un modelo de equilibrio en un marco esencialmente estático. No sólo el crecimiento está "dado" como variable exógena, sino que también se suponen la escasez de recursos, la motivación del consumidor, el crecimiento de la población y la distribución del ingreso (la diferencia de clase). *El* problema económico es la fijación de precios y la asignación de recursos de ofertas fijas.

La economía neoclásica es microeconomía. El minimalismo es característico de su despliegue visual. En el cruce de la curva de oferta y demanda, ninguno de los problemas sustantivos de la economía política es resuelto, mientras que el todo social simplemente desaparece del cuadro. Una vez que esto sucede, la reflexión crítica sobre las condiciones exógenas

72. "Un crítico poco benévolo podría decir que los economistas neoclásicos ganaron una generalidad mayor sólo al precio de hacer preguntas más fáciles", *ET*, p. 299.

73. Ésta es la teoría de Thünen de las "relaciones simétricas" entre trabajo y capital. Ver Johann Heinrich von Thünen, *Der isolierte Staat in Beziehung auf Landwirtschaft und Nationalökonomie*, Jena, 1921 y *Von Thünen's Isolated State*, trad. de Carla M. Wartenberg, ed. Peter Hall, Oxford, 1966.

74. La "teoría de la empresa" de Marshall hacía equivaler el crecimiento económico con la expansión de la empresa, un modelo organizacional de fertilidad que data del cambio de siglo (ver Fig. 2). Nótese que en la fantasía de Marshall la empresa era orgánica, con un crecimiento que, al final, era seguido por el inevitable declive y la "senilidad".

75. Citado en F. A. Hayek, *The Fatal Conceit: The Errors of Socialism*, vol. 1 de las *Collected Works of F. A. Hayek*, ed. W. W. Bartley III, Chicago, 1988, p. 95.

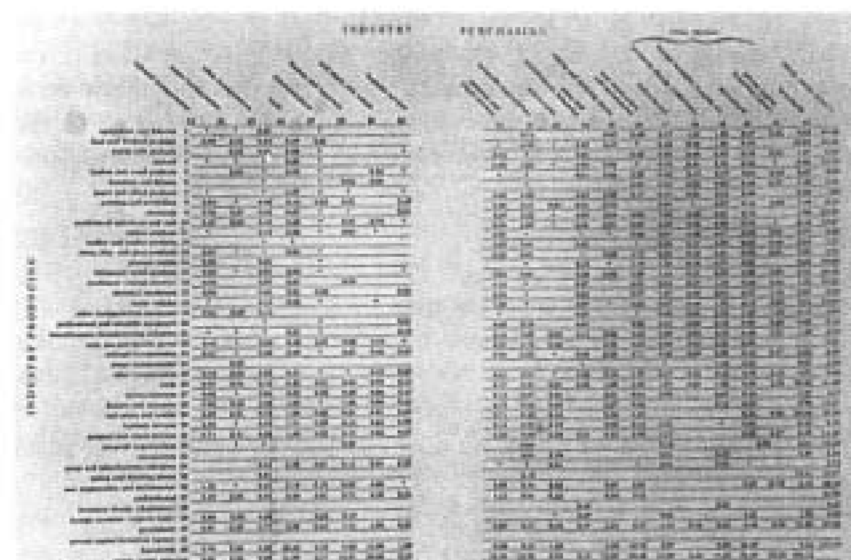


Fig. 11 (continuación)

de una situación "dada" del mercado se vuelve imposible, y la *filosofía* de la economía política se empobrece teóricamente tanto, que puede decirse que ha llegado a su fin.

VI

Se han hecho serias objeciones a la teoría neoclásica de la demanda en los últimos cien años, pero mientras este siglo llega a su fin, la teoría del mercado parece haber sorteado las tormentas de sucesos políticos muy exitosamente. Con su percepción minimalista de las transacciones económicas, parece no tener pretensiones metafísicas. Sin duda, ante la desaparición de la filosofía de la economía, muchos dirán "¡de buena te libraste!". ¿No era acaso, después de todo, el problema del socialismo soviético el creer que podía planear la producción económica desde un centro político que pretendía ver el todo y buscaba ordenar la producción

total, fijar los precios y manejar la distribución en modos que violaban todo principio no sólo de las fuerzas del mercado sino también de la vida política democrática? ¿No ha demostrado Janos Kornei de manera conclusiva que la verdadera representación de la economía soviética no es una perspectiva olímpica sino la perspectiva del plomero de un flujo obturado, uno que produce estructuralmente escasez, debido a las suaves restricciones al presupuesto (Fig. 10)? Incluso el keynesianismo –el cual al principio tuvo una época difícil en la obtención de aceptación, precisamente porque el "planeamiento", incluso en el sentido limitado de políticas de gobierno para estimular la economía, olía a socialismo para algunos y a fascismo para otros– nunca trató de deducir de la economía una visión de la sociedad como un todo. De acuerdo con los keynesianos, "la economía" podía "enfermarse", "descarrilarse" o necesitar "reparaciones", pero se la entendía como un mecanismo al que había que remendar para obtener resultados sociales en el plano macroeconómico, mientras se dejaba a las acciones microeconómicas fuera del control gubernamental.

Desde la estangflación de la década de 1970 (inflación y crecimiento negativo que son insensibles a los remiendos keynesianos), la teoría del juego y la elección racional le han dado un giro ajustado a la moda a la teoría neoclásica del mercado, mientras que el neoinstitucionalismo ha corregido su penoso olvido del contexto social. En la actualidad, su posición hegemónica parece asegurada. En la teoría del mercado, por supuesto, el individuo reina de manera absoluta. Incluso cuando los actores económicos son estados o empresas, su razonamiento maximizador de recursos ocurre sin ninguna visión del todo. De hecho, su imposibilidad es el origen de las teorías de la racionalidad limitada y consecuentemente "circunscripta" de la elección económica. En lo que respecta a la enorme industria del modelado econométrico, muchos de sus practicantes se enorgullecen de *no* intentar representar en absoluto la existencia social empírica. Extrañamente discordante con el paso de la historia, la obra del ganador del Nobel Wassily Leontief ha resucitado una visión tan grandiosa como la original de Quesnay (Fig. 11). La tabla matriz representa la totalidad de la economía, descompuesta en cuarenta y dos sectores, con filas horizontales mostrando lo que cada sector envía a los otros, y las filas verticales mostrando lo que cada sector consume de los otros. De nuevo,

como con Quesnay, el objeto de estos cuadros de "insumo-producto" es demostrar que la red de interdependencia social producida por la actividad económica no tiene fisuras.

Los cuadros de Leontief satisfacen una necesidad de visualización que la ahora hegemónica teoría económica neoclásica se niega orgullosamente a satisfacer. Cuando Foucault alaba la invisibilidad de la mano de Smith porque no le otorga al soberano conocimiento suficiente para controlar el campo social del deseo individual, olvida el otro costado, que los individuos deseantes también carecen de este conocimiento, y que este conocimiento es vital para una respuesta política efectiva. Hoy, cuando los cuerpos políticos de los estados-nación se sienten profundamente tensionados por la fuerza de arrastre de una economía global, la afirmación de Foucault de la incapacidad para visualizar la economía puede tener un papel en las manos de un nacionalismo reaccionario que florece precisamente en las condiciones de ceguera respecto de los determinantes objetivos de la vida social contemporánea. En 1993, en Moscú, el plan para la transformación económica hacia un mercado capitalista fue descripto por los funcionarios y por la prensa en una forma representacionalmente empobrecida como, simplemente, el "big bang" (en inglés en el original). Se suponía que este *boom* místico, invisible, de sonar, importado desde Harvard por economistas, proporcionaría para trecientos millones de rusos algún tipo de renacimiento cósmico a partir de las cenizas de setenta años de gobierno soviético. Saludado como el comienzo de una nueva era, al ciudadano promedio le parecía, por el contrario, que conducía a la sociedad cada vez más profundamente hacia un agujero negro. Sin ninguna nueva visión de su vida social, sin ninguna manera de refigurar su identidad, los rusos han respondido retirándose a una identidad colectiva de unidad étnica igualmente mística pero culturalmente familiar, una identidad que encuentra una voz aterrorizadora en la retórica política de Vladimir Zhirinovsky. Una visión filosófica, crítica, del cuerpo social tal como es producido por la economía global proporciona una alternativa a la política del nacionalismo renovado. Tal visión alternativa tiene la ventaja saludable de corresponder a los hechos, dado que es de interdependencia económica y no de pureza étnica de lo que nuestro mundo está compuesto.

¿Por qué en la actualidad la teoría generalmente esquiva el desafío de visualizar el todo social? ¿Se trata acaso del tabú contra los discursos

"totalizantes"? Si es así, podría apuntarse que el sistema global no va a desaparecer simplemente porque nosotros los teorizadores nos neguemos a hablar de él.[76] ¿O acaso se debe a que las contradicciones sociales que condujeron a Smith y a Hegel a batirse en apresurada retirada hacia la teología (la mano invisible de Dios o la astucia de la razón del *Geist*) están destinadas a salir nuevamente a la superficie, esta vez de un modo que amenaza la misma institución de la nación, la riqueza de la cual se suponía que el descubrimiento/invención de la economía iba a asegurar?

76. Fredric Jameson, la excepción obvia, todavía supone que la economía proporciona una base para los fenómenos culturales en vez de ser ella misma un producto cultural. Bill Brown ha propuesto que "veamos" la evidencia material del sistema a través de los medios (en lugar de los gráficos de Playfair). Esto sugiere interpretar las imágenes globales como cifras para el sistema, el cual es en la actualidad tanto cultural como (¿más que?) económico.

Índice

Se terminó de imprimir en el mes de septiembre de 2005
en Gráfica MPS, Santiago del Estero 338,
Gerli, Provincia de Buenos Aires, Argentina.
Tirada: 1.500 ejemplares